P 5455 E

HiFi Stereophonie

8 August 1980

Musik – Musikwiedergabe



Vergleichstest Empfänger/ Verstärker-Kombinationen

Grundig 5000
Mitsubishi E-Serie
Wega Modul 301

Tonabnehmer

Shure M 97

Synthesizer-Tuner

Optonica ST-9100 H

HiFi-Turm

Nordmende 1400

Lautsprecherboxen

Technics SB-7 / SB-10

Musik der fünfziger Jahre

6,- DM / 6,- sfr / 56,- öS





Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

8–1980 19. Jahrgang

HiFi Stereophonie

Musik – Musikwiedergabe

Zu diesem Heft

Die Musik der fünfziger Jahre stand nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs unter dem Zwang des Neuanfangs, der auch eine große Chance bedeutete. Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß die jungen, zeitgenössischen Komponisten zur Musik der fünfziger Jahre ein zumindest gebrochenes Verhältnis haben. Auf welche Einflüsse, Umstände und Entwicklungen dies zurückzuführen ist, untersucht Ulrich Dibelius, ein profunder Kenner gerade der Musik dieses Zeitabschnitts. Das Schicksal der Musik der fünfziger Jahre läßt sich auch gewissermaßen symptomatisch an der Entwicklung, der Blüte und der allmählich abnehmenden Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik erkennen. Bezeichnend ist die Tatsache, daß die von Fachleuten, Betroffenen und Engagierten oft mit Vehemenz geführten Diskussionen um neue Musik wenig Wirkung auf das breite Publikum ausübten, während der in den fünfziger Jahren sich entwickelnde Rock 'n' Roll Folgen hatte, die gar nicht zu überschätzen sind. Dies macht Wolfgang Sandner in seinem Beitrag sehr deutlich, während Herbert Lindenberger nachweist, daß die etablierte Popmusik jener Zeit und der importierte Jazz nicht so faszinierend waren, wie sie in nostalgischer und allzu oft verklärter Rückschau erscheinen mögen.

Immer beliebter werden Empfänger/Verstärker-Kombinationen, nicht nur bei den Minis, sondern auch im Bereich mittlerer Abmessungen. Wir vergleichen Geräte eines deutschen Herstellers und zweier japanischer, von denen der eine einen gut klingenden deutschen Namen hat. Zur Verstärkerkombination SO-9100 / SX-9100, die in Heft 7/80 getestet wurde, paßt der Tuner Optonica ST-9100, der durch Mikroprozessorsteuerung vielfältige Bedienungsmöglichkeiten und ausgezeichnete Wiedergabeeigenschaften bei mäßiger Trennschärfe bietet. Shure hat die Vorzüge des V 15 IV mit Ausstattungsmerkmalen der SC-39-Serie in der neuen, fünf Modelle umfassenden Tonabnehmerserie M 97 kombiniert. Dem mit einer speziell geschnittenen Nadel ausgestatteten Topmodell M 97 HE dieser Serie ist ein Test in diesem Heft gewidmet. Testberichte über einen Komponententurm der Firma Nordmende, die ja in den Besitz der französischen Firma Thomson-Brandt übergegangen ist, und über zwei Technics-Boxen mit Honigwabenmembranen bei Tief- und Mittentönern sowie Bändchenhochtönern runden den Testteil ab.

Im übrigen möchte ich unsere Leser darauf aufmerksam machen, daß vom 22. bis 28. 8. 1980 in Düsseldorf die hifi '80, Internationale Ausstellung mit Festival, stattfinden wird. 226 Aussteller aus elf Ländern belegen 34 000 m² Ausstellungsfläche. Der Westdeutsche Rundfunk und das Deutsche High-Fidelity Institut werden ein ebenso vielfältiges wie interessantes musikalisches Rahmenprogramm anbieten. Auch Workshop-Produktionskonzerte wird es wieder geben. Diesmal werden sie sogar an zwei Tagen vom WDR live ausgestrahlt. HiFi-Freunde werden in Düsseldorf nicht nur alle Marken finden, die Rang und Namen haben; sie werden sich einen vollständigen Überblick über den derzeitigen Stand der HiFi-Technik und zukünftige Entwicklungen verschaffen und sich über alle Probleme des Mediums informieren können.

Karl Breh

Musik

Schallplatten

Technik

DAS MUSSTE MAL GESAGT WERDEN

Kurt Blaukopf



Geboren 1914 in Czernowitz, Staatsbürgerschaft österreichisch. Vizepräsident und Direktor von Mediacult, Internationales Institut für audio-visuelle Kommunikation und kulturelle Entwicklung, Wien; Mitglied des Exekutivrates der UNESCO von 1972 bis 1976, Vizepräsident der Österreichischen UNESCO-Kommission; o. Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Leiter des Instituts für Musiksoziologie an derselben Hochschule, Honorarprofessor für Musiksoziologie an der Universität Wien. Publikationen: Musiksoziologie. Teufen, Schweiz, 2. Auflage 1972 — Gustav Mahler. Der Zeitgenosse der Zukunft. Wien, 1969, London, 1973, New York, 1973, Paris, 1979 — Gustav Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten. Wien, 1976, London, 1976 — Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mainz, 1974 — The Cultural Behaviour of Youth. Wien, 1976 — Herausgeber der Reihe „Musik und Gesellschaft", Karlsruhe, seit 1967, bisher 17 Nummern

Vor mageren Jahren

Nachrichten über die Trendumkehr im Tonträgergeschäft finden vorzugsweise im Wirtschaftsteil der Tages- und Fachpresse ihren Niederschlag. Was das (vorläufige?) Ende der wirtschaftlichen Zuwachsrate für die Sparte der kulturell wertvollen Musikaufnahmen bedeuten kann und vermutlich bedeuten wird, ist noch keineswegs in das allgemeine Bewußtsein gedrungen. Wir haben uns daran gewöhnt, daß die Kulturindustrie einen Teil der vor allem im Popgeschäft erzielten Gewinne auf dem Altar der ernsten Muse opfert. Gewiß, auch manche dieser Weihegaben, die nicht schlecht zur Image-Profilierung der Industrie beitrugen, erwiesen sich zuletzt noch dem Product Management zugänglich und konnten Gewinn abwerfen. Im ganzen aber bildeten Popgeschäft und globale Wachstumsraten die Grundlage der künstlerisch relevanten Aktivität der Schallplattenindustrie.

Die achtziger Jahre beginnen unter anderem Vorzeichen. Besitzwechsel im Bereich großer Unternehmungen (Decca, EMI) signalisieren dies nur äußerlich. Dahinter verbirgt sich ein Strukturwandel, der durch mehrere Faktoren ausgelöst ist: Stagnation und sogar Schrumpfung des Absatzes; Bedrohung durch Piraterie und schließlich sogar Kostensteigerungen, die angesichts der Konkurrenzlage nicht auf den Konsumenten abgewälzt werden können. Im Popbereich ist die für Einzelaufnahmen erforderliche Studiozeit angewachsen. Dies nicht nur aus technischen Gründen — weil eine immer raffiniertere und schwieriger handhabbare Apparatur eingesetzt wird —, sondern auch aus industriepolitischen Motiven: Vielen Schallplattenfirmen ist in den letzten Jahren die Kontrolle über die Popproduzenten entglitten, und sie sind gezwungen, sich den von diesen Produzenten gestellten Ansprüchen zu beugen. Damit aber ist die Gewinnquelle ein weiteres Mal bedroht. Während es in den siebziger Jahren noch möglich gewesen war, Kostensteigerungen — wie etwa jene, die vom Ölschock verursacht waren — durch Rationalisierung wettzumachen, scheint nunmehr das Instrumentarium für eine solche Kompensation zu fehlen.

Nein, ich habe mit diesen Zeilen nicht die Absicht, um Mitleid für die bedrängte Tonträgerindustrie zu werben. Diese Industrie sorgt schon selbst dafür, daß ihre Nöte bekannt werden, indem sie auf den Druck verweist, den Leerkassetten und illegale Fälschungen auf sie ausüben. Mir geht es darum, jenen Wandlungsprozeß anzuzeigen, der im Feld der Kostenrechnung schon eingesetzt hat und der früher oder später in der Repertoirepolitik fühlbar werden wird. Das Schicksal ambitionierter Minoritätenprogramme steht auf dem Spiel. Die seit dem Markteinbruch von 1979 völlig veränderten Grundlagen der Rentabilitätsrechnung könnten sich für jenen kleinen Sektor der Tonträgerproduktion, der uns der liebste und wichtigste ist, am katastrophalsten auswirken. Wir stehen vor mageren Jahren des klassischen Repertoires.

Kurt Blaukopf

DAS MUSSTE MAL GESAGT WERDEN

HERAUSGEBER
Dr. Eberherd Knittel

CHEFREDAKTEUR
Kerl Breh, Verleg G. Breun, Kerlsruhe

REDAKTION
Rolf Huber, Anne Reichert
Tel. 0721/16 53 13

TECHNIK
Michael Thiele
Joechim Kull, Robert Winierski

LAYOUT
Erwin Rittler

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Ingo Herden, Norderstedt
Hans-Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Dietmar Polaczek, Frankfurt/Main
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14/18, Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 0721/165-1, Telex karlsruhe 07826904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992/757

ANZEIGEN
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger
Tel. 0721/165231
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 11 vom 1.7.1979

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG
für Zeitschriftengroßhandel und Bahnhofsbuchhandel: Verlagsunion, Wiesbaden

ABONNEMENTSVERWALTUNG AUSLAND
Dänemark: Populaer Electronic, Greve Strendvej 42, DK-2670 Greve Strand, Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600
Niederlande: Mulderkring BV, Nijverheidswerf 17—21, Bussum
Österreich: Fachbuchcenter Erb, Ammerlingstr. 1, A-1061 Wien 6
Schweden: Radex, Box 726, S-25107 Helsingborg
Schweiz: Verlag Thali AG, CH-6285 Hitzkirch/Lu

ISSN 0018-1382

Die Tests der HiFi-Stereophonie werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

HiFi-Stereophonie erscheint monatlich. Einzelheft DM 6,— (Belgien Bfr. 115,- / Dänemark Dkr. 17,75 / Frankreich Ffr. 18,- / Luxemburg Lfr. 107,— / Niederlande Hfl. 8,20 / Österreich ÖS 56,— / Schweden Skr. 15,— / Schweiz Sfr. 6,—), Jahresabonnement DM 60,— incl. Mehrwertsteuer, zuzügl. Porto. Kündigung 6 Wochen vor Abonnementsablauf, sonst Belieferung für ein weiteres Jahr. Im Handel vergriffene Hefte können beim Verlag bezogen werden.



DIESE HIFI-ANLAGE IST EINE VON DEN GANZ KLEINEN. UND EINE VON DEN GANZ GROSSEN.

„Mini ist prima für High Fidelity."
Das können Sie als Musikliebhaber sagen, wenn Sie eine hochwertige HiFi-Anlage wollen, aber die voluminöse Technik im Wohnraum scheuen. Hier ist High Fidelity der Qualitätsstufe „Gut bis Sehr Gut" (Test STEREO 4/80) auf kleinstem Raum:

Alles bei Grundig entwickelt –
Alles bei Grundig gebaut –
Alles made in Germany.

Mini-Tuner MT 100 (nur 5,5 cm hoch)
Trotz seiner Kleinheit erreicht dieser Baustein sehr gute Werte für die Eingangsempfindlichkeit (0,85 μV) und Trennschärfe (60 dB). Die Störgeräusche sind um 78 dB niedriger als das Nutzsignal – also ca. 8.000mal kleiner. Ein Beweis für das sorgfältig ausgewogene Innenleben.

Mini-Vorverstärker MXV 100
(so klein wie MT 100). Zum Ansteuern von Aktiv-Boxen oder Endstufen. Die Meßdaten „liegen nahezu alle an der Grenze zur Spitzenklasse oder sogar darüber", wie die Tester der HiFi-Stereophonie (12/79) es formuliert haben.

Mini-Cassetten-Frontlader MCF 600
Ein elektronisches 2-Motoren-Laufwerk mit quarzgesteuertem Tonwellenmotor bürgt für hervorragenden Gleichlauf (± 0,12%). Die elektrischen Daten brauchen selbst einen Vergleich mit hochwertigen Spulen-Tonbandmaschinen nicht zu scheuen dank High Com. Eine sinnvolle Überspring- und Wiederhol-Automatik übernimmt das Auffinden bestimmter Musikstücke.

Mini-Endverstärker MA 100 mit einer Sinusleistung von 50 Watt je Kanal. Auf gleichem technischen Niveau wie die beschriebenen Geräte.
Für passive Lautsprecher-Boxen.
„Sehr Gut" bezeichnet übrigens das Fachmagazin Fonoforum (3/80) die Grundig M 1500 in einem Testfeld von 18 Boxen internationaler Hersteller!

Fordern Sie die ausführliche Grundig HiFi-Revue an oder besser noch – überzeugen Sie sich mit Ihren eigenen Ohren beim Grundig Fachhändler.

GRUNDIG
Die Sicherheit eines großen Namens.

ITT HiFi 80 Electronic-Line



Die reinste Zukunftsmusik. Bei ITT schon im Programm.

Die HiFi-Welt ist voller Superlative. Warum auch nicht? Denn schließlich macht die Electronic heutzutage möglich, was man gestern noch nicht zu denken vermochte. Bis weit –so weit man will– über den Punkt hinaus, wo Datenverbesserungen noch sinnvoll sind.

ITT hat es jetzt –den HiFi- und Technik-Puristen zum Trotz– gewagt, die modernste Electronic auch noch anders zu nutzen. Ganz anders, zukunftsweisend. Was dabei herauskam, war wieder ein Superlativ. Jedoch einer, mit dem man –im wahrsten Sinne des Wortes– etwas anfangen kann.

Denn das Herz der Electronic-Line von ITT ist das Control-System HiFi 80113. Es ist das erste Steuersystem, das LED-geführte, logische Programmierung von Funktionsabläufen in dieser umfassenden Form möglich macht. Es erlaubt die Vorprogrammierung und automatische Bedienung aller übrigen Komponenten der ITT HiFi 80 Electronic-Line. Des HiFi 8043 (Control Amplifier), des HiFi 8063 (Syntesizer Tuner), des HiFi 8022 M (Cassetten-Deck) und des HiFi 8015 (Turntable mit Quarz-PLL-Schaltung). Ergänzt wird die ITT HiFi 80 Electronic-Line durch den HiFi 80145 (Power Amplifier). Und durch den HiFi-Processor, die Infrarot-Fernbedienung, mit der die gesamte Anlage gesteuert werden kann.

Dieser Schritt in die Zukunft ist gelungen. Mehr noch: Er ist heute schon eine HiFi-Realität, die nicht ausschließlich Datenverbesserung im Sinne hatte. Sondern endlich auch den Bedienungskomfort. Denn daß dieser bis dato noch längst nicht an seine Grenzen gestoßen war, merkte selbst die kritischste Fachwelt erst, als ihr die ITT HiFi 80 Electronic-Line präsentiert wurde.

ITT HiFi 80 Electronic-Line

Control System HiFi 80113
Programmierdaten: Wochentag oder täglich Ein-/Ausschaltzeit, Wellenbereiche, Festsenderwahl (54 Speicher), Cassette-Tape-Deck- und Plattenspieler-Funktionen u. a.

HiFi-Processor (Fernbedienung)
Tuner: 6 Wellenbereiche, 54 Festsender, Sendersuchlauf
Verstärker: Quellen für Phono, Reserve, Band (alle incl. Netz-Ein), Lautstärke, Balance, Höhen, Bässe
Cassette-Tape-Deck: Start, Stop, Pause, Vor-/Rücklauf, Aufnahme
Plattenspieler: Start, Stop
Allgemein: Netz-Aus (Stand by), Mono/Stereo

Vorverstärker HiFi 8043
Endstufe HiFi 80145
Nenn-/Musikleistung:
2 x 88/2 x 130 W (an 4 Ohm)
Klirrfaktor: 0.005%
Leistungsbandbreite: 10 Hz-50.000 Hz
Tape-Dubbing und Tape-Monitor

AM/FM-Tuner HiFi 8063
FM-Empfindlichkeit: 1 µV
Trennschärfe: 70 dB
Digital-Anzeige, Sendersuchlauf, quarzgesteuerte Frequenzsynthese

Plattenspieler HiFi 8015
Gleichlaufschwankungen:
0.05% (DIN), 0.03% (WRMS)
Rumpelgeräuschspannungsabstand:
73 dB (DIN)
Quarz-PLL-Schaltung, Direktantrieb, optoelektronische Plattengrößenabtastung (automatische Geschwindigkeitseinstellung)

Cassetten-Tape-Deck HiFi 8022
Geschwindigkeitsschwankungen:
± 0.15% (DIN), ± 0.06% (WRMS)
Signal-Rauschabstand (DOLBY):
64 dB
Übertragungsbereich (Reineisen-Band): 30 Hz-17.000 Hz
2 Motoren, Memory-Stop und -Repeat, automatische Abschaltung bei Bandstörung



Infrarot-Fernbedienung HiFi-Processor

Wenn Sie an weiteren Informationen interessiert sind, schreiben Sie bitte an ITT Schaub-Lorenz Vertriebsgesellschaft mbH, Postfach 1720, 7530 Pforzheim.

Technik der Welt ITT

Chancen und Zwänge eines Neuanfangs

Die Musik der fünfziger Jahre

Auch wenn die Taten der Väter heute ohnehin nicht mehr auf Anerkennung, eher auf Kritik, Schelte oder bestenfalls verächtliche Distanz zu rechnen haben, auch wenn die Schärfe solcher Auseinandersetzungen den seit jeher gewohnten Oppositionsgeist der Jugend inzwischen deutlich übersteigt, so ganz und gar in Mißkredit geraten wie die Musik der jetzigen Vorläufergeneration ist eigentlich kaum etwas. Ja, man kennt die Stücke, die während der fünfziger Jahre komponiert wurden, meist nur noch schwach oder gar nicht mehr; statt dessen nährt man nur irgendwelche alptraumartigen Vorstellungen, irgendwelche überzeichneten Schreckbilder von ihnen aufgrund einer höchst unzureichenden Information über Fakten und tatsächliche Zusammenhänge. Und jene Art von Auseinandersetzung, die selbst in ihrer rüdesten Form immerhin noch eine Selbstbehauptung der Nachfolger auf der Folie des antithetisch dennoch bewahrten Zustands (oder Erbes) der Vorgänger einschließt, kann deshalb in begründeter und sachlicher Weise überhaupt nicht mehr stattfinden. Weit eher kommt die Ablehnung, in der man sich heute einig ist, schon einer ängstlichen Abschirmung gleich, als sei das, was in den fünfziger Jahren kompositorisch geschehen ist — und damals ja von einer beachtlichen, keineswegs national begrenzten Mehrheit getragen wurde —, ein unverzeihlicher Fehltritt gewesen.

Keine Nostalgiewelle kann und darf da mit mildernden Wiedergutmachungsabsichten heranreichen, obgleich die verklärende Erinnerung inzwischen doch manche krude Erscheinung der fünfziger Jahre auf anderen Gebieten — von der Kunst bis zur Wirtschaft — ergriffen und mit einem goldenen Rahmen versehen hat. Keine rehabilitationsfähige Zusammenschau der Ereignisse mit zurechtrükkenden, relativierenden Maßstäben kann und darf da veranstaltet werden, obgleich das historische Interesse für jene Aufbauphase nach 1945 inzwischen doch erheblich gewachsen ist und auch vielerlei neue Erkenntnisse gefördert hat. Ja, nicht einmal das repertoirebildende Aufarbeiten der Schallplattengesellschaften konnte mittlerweile so weit fortschreiten, daß wenigstens alle zentralen und markanten Werke aus dieser Zeit in Aufnahmen vorlägen und somit Überblick und Einsicht in eine Periode des musikalischen Neuanfangs ermöglicht würden. Fast zwangsläufig sind also die Kenntnisse, weil schwer zu erhalten, auch lückenhaft — und dies schon bei den Komponisten und Fachleuten der jüngeren Generation, erst recht aber bei all jenen Musikhörern, die sich noch Neugier außerhalb der üblichen Standards des Musiklebens bewahrt haben und gerne umfassender über jene immer wieder genannte, beschriebene und vorausgesetzte „Pionierzeit der seriellen Musik" orientiert wären.

Bei der Gruppe der jungen Komponisten zwischen Anfang zwanzig und Anfang dreißig, die durch ihren ungezwungeneren Umgang mit traditionellen Sprachmitteln, Formen und Vorbildern wie auch immer locker zusammengehalten wird, hat sich eine gewisse Gepflogenheit gerade in den Äußerungen über die Musik der fünfziger Jahre herausgebildet, bei der Abwertung und ästhetische Denunziation sich um den Vorwurf ihrer Einseitigkeit schon längst nicht mehr scheren. Die serielle Musik und was aus ihr folgte wird da zur gern benutzten Abstoßfläche, um der eigenen Position mehr Legitimität zu sichern. Etwa bei Wolfgang von Schweinitz: „In den fünfziger Jahren prägte der Rationalismus euphorisch das abstrakt-konstruktive Denken der seriellen Musik. Die Aleatorik als Folge darauf zeigte seine Absurdität. Der Materialfetischismus der sechziger Jahre hat mit der Suche nach neuen Klangeffekten zwar zur Bereicherung musikalischer Mittel beigetragen, aber durch Reduktion der Substanz aufs Medium die Musik veräußerlicht und deren sinnliche Qualität prostituiert. Jetzt hat die Musik begonnen, ihre Leere und Entfremdung zu spüren; sie verlangt nach Remusikalisierung." Diesem Verlangen der Musik, die hier seltsamerweise immer als handelndes Subjekt mit Denk- und Empfindungsvermögen auftritt, wollen die sie nur „bedienenden" Komponisten nun also nachkommen. Und sie sehen

offenbar nicht, daß der Grad der aufgewandten Differenzierung, der sie dabei vor dem plumpen Rückfall in eine naive, nun gleichfalls „euphorische" Neoromantik bewahrt, eben dem historischen Zwischenspiel jenes „abstrakt-konstruktiven Denkens" in den fünfziger Jahren zu verdanken ist.
Denn über eins muß man sich im klaren sein: Mögen die musikalischen Findungen und Ergebnisse aus der Zeit des Serialismus auch kein Äquivalent zu dem emphatischen Einsatz von theoretischem Scharfsinn sein, der dafür aufgeboten wurde, mag die Vergänglichkeit vieler Stücke von damals deshalb auch nicht besonders beklagenswert erscheinen, so kann doch auf den Begriff des Parameters zur Unterscheidung der elementaren Eigenschaften eines Klangereignisses (nach Tonhöhe, Tondauer, Tonintensität, Farbe usw.) seither niemand mehr verzichten. Selbst Schweinitz spricht im selben Artikel — wie zur Bestätigung — von „den einzelnen Parametern musikalischen Materials", in denen sich seine neuen, rehumanisierten und betont antiseriellen Vorstellungen „konkretisieren". Überhaupt nimmt man stillschweigend auf der einen Seite Verfahren und Erkenntnisse aus den fünfziger Jahren an, verurteilt jedoch auf der anderen das ganze damalige Konzept des Komponierens um so unnachsichtiger — und sei's in der milden Form von Manfred Trojahn, der aus dem deklarierten „Scheitern" eigene Skepsis gewinnt: „Der Aufbruch zu ‚neuen Ufern', der in den fünfziger Jahren zur Konzeption der totalen Stimmigkeit geführt hatte und eine heile Musikwelt zu garantieren schien, hat mich durch sein Scheitern mißtrauisch gemacht — auch gegen mich selbst." Oder, mit politischen Untertönen, Hans-Jürgen von Bose: „Mit Spielarten sowohl des Konformismus als auch des Totalitarismus hatten und haben wir es ja gerade auch in den Künsten in den letzten Jahrzehnten immer wieder zu tun. Man denke an das einstige Dogma des Serialismus oder an die erschreckende Mode, postserielle Strukturen einfach nachzubasteln."

Ungeliebt, verachtet, leider auch verkannt

Andere Vorwürfe der jungen Komponisten richten sich gegen das Engstirnige oder Zwanghafte des seriellen Verfahrens, gegen die Exklusivität, den Geist von „Reproduktion unserer technifizierten Welt", die Tendenz zur „Nivellierung", die Schematik, die Unfreiheit, die „instrumentale Entfremdung" . . . Die Liste der Beschimpfungen ließe sich noch leicht fortsetzen. Denn der Horror vor dem musikalischen Beginnen der Jüngstvergangenheit ist ziemlich einmütig. Nur zeigen zwei Anschuldigungen — die der vorgespiegelten „heilen Musikwelt" (Trojahn) und die des „Totalitarismus" (Bose) — doch, wie die sich steigernde Verachtung auch zu völliger Fehlinterpretation führen kann, wie sich ganz offensichtlich Vorurteile und Idiosynkrasien vor die rechte Einschätzung (und Kenntnis) der faktischen Umstände, Absichten und Resultate des seriellen Komponierens schieben, ehe man sich eingehender damit beschäftigt hat. Denn insoweit sollte einer, der ums Jahr 1950 geboren wurde, immerhin ein Bild von der Zeitsituation im Umkreis seines Geburtsjahres haben, daß er die quasi ins Nichts gebaute „Konzeption der totalen Stimmigkeit" nicht für eine scheinhaft garantierte „heile Musikwelt", also ein Truggebilde ungerechtfertigter Harmonisierung und Versöhnlichkeit, hält. Und auch der Gebrauch des Begriffs „Totalitarismus" zur Kennzeichnung derselben Kompositionsmethode aus jenen Jahren kurz nach dem Zusammenbruch eines totalitären Staatssystems und dem Ende eines „totalen" Krieges ist höchst unangemessen und deplaciert. Zumindest werden beide Male leichtfertig Mißverständnisse heraufbeschworen, die so gravierend sind, daß selbst der heftigste Widerwille gegen die bezeichnete Sache — die serielle Musik — dafür keine Entschuldigung bietet.
Im übrigen: Gegen was richtet sich denn vor allem diese aggressive Abneigung? Nicht gegen die Musik, sondern gegen die Systematik der kompositorischen Methode, das durchrationalisierte technische Verfahren. Eben darauf beziehen sich die Epitheta total, stimmig, heil, totalitär. Nachdem mittlerweile die „geschlossenen Systeme" in vielerlei Disziplinen — von der Philosophie über die theoretische Physik bis zur Sprachwissenschaft — als letzte Erbschaft des idealistischen 19. Jahrhunderts allgemein außer Kurs geraten sind, ist dieser Schimpf relativ billig zu haben. Er muß aber gerade bei Komponisten erstaunen, die ihrerseits in einer neuen Freizügigkeit gegenüber der Vergangenheit, speziell dem 19. Jahrhundert, auch wieder tonale Bildungen in Harmonik, Melodik und Form, also Elemente jenes geschlossenen Systems der klassisch-romantischen Musiktheorie, einbeziehen und reaktivieren. Man kann sich doch schlecht gegen das eine System oder Prinzip auflehnen, wenn man das andere restituiert. Abgesehen von dieser Glashäusler-Inkonsequenz scheint jedoch die ganze Angriffsrichtung irrig. Denn es war ja keineswegs das „geschlossene System", das die serielle Musik auszeichnete, sondern weit eher das offene, versuchsweise Experimentieren mit nicht sehr viel mehr als dem Entwurf einer systematisierten Methode, die sich allerdings in ihrer Tendenz zur Vereinheitlichung bald als höchst problematisch erwies und real nicht aufgehen wollte. Obendrein waren ihre Ergebnisse schon nach kurzer Zeit vom genauen Gegenteil, den Produkten des Zufalls und der musiktheoretischen Anarchie, nicht mehr zu unterscheiden. „Je dichter das Netz der mit vorgeordnetem Material ausgeführten Operationen [wird]", so schrieb Ligeti 1958, nur fünf Jahre nach dem proklamatorischen Webern-Bekenntnis der Jung-Seriellen, „um so höher ist der Nivellierungsgrad des Ergebnisses. Die totale Durchführung des seriellen Prinzips hebt das Serielle schließlich selbst auf. Grundsätzlich gibt es keinen Unterschied zwischen automatischen Ergebnissen und Zufallsprodukten: das total Determinierte wird dem total Indeterminierten gleichen" („Die Reihe" 7, S. 9).

Suche nach dem Fixpunkt im Chaos

Diese Sätze Ligetis kamen trotz ihres sachlichen, unerregten Tons einer Bankrotterklärung gleich. Man war zu Beginn der fünfziger Jahre auf die Idee des seriellen Komponierens, der Durchstrukturierung des Satzes in allen Parametern, ja nicht verfallen, um sich auf komplizierte Weise dem Zufall und der X-Beliebigkeit auszuliefern, sondern, im Gegenteil, um in einer Welt der schwankenden Begriffe, der zerstörten Ordnungen, der äußeren und inneren Trümmerlandschaften nach einer historischen Katastrophe ohnegleichen jene verläßliche und fungible Handhabe zu finden, die objektiv begründbar wäre und genügend Kontrolle über den Umgang mit dem sperrigen Tonmaterial lieferte, ohne schon irgendetwas stilistisch oder emotionell zu präjudizieren. Man wollte klare, einsichtige Verhältnisse schaffen ohne Anleihen bei den Modellen von ehemals; man wollte ein brauchbares, möglichst neutrales und möglichst allgemeingültiges Regulativ für die Kompositionstechnik, jedoch ohne Rückgriff auf deren alte und abgewirtschaftete Regeln. Denn von all den scheinbar bereitliegenden Angeboten der Vergangenheit an gewachsenen und gemachten Stilen, an großen und meist falschen Emotionen, an eingespielten Verfahrensmodellen oder angeblich bewährten Regeln hatten die jungen Menschen der Nachkriegsgeneration gründlich genug. Es gab da bei ihnen nicht nur eine aus vielen schlechten Erfahrungen stammende Skepsis, sondern fast so etwas wie Berührungsangst. Wenn Ältere aus ihrer Kenntnis der unbefleckten Nazivorvergangenheit etwas nahelegten oder empfahlen — zum Beispiel das Wiederanknüpfen bei Hindemith, Bartók, Strawinsky oder auch Schönberg —, so war das bereits ein hinreichender Grund, sich dem zu verschließen, selbst akzeptable Momente daran brüsk und entschieden abzuweisen.
Unbeeinflußt und völlig selbständig sollten Grundlagen eines neuen Komponierens und damit einer neuen musikalischen Praxis geschaffen werden. Man versuchte gleichsam einen theoretischen Homunculus in den Leerraum, den die kaputtgegangene Vergangenheit übriggelassen hatte, hineinzukonstruieren. Mochten doch andere — und sie gab es ja durchaus — ihr Glück beim Weitermachen auf der Basis irgendwelcher überständigen Prinzipien und Maximen finden. Solche faden Kompromisse kamen für diejenigen, die den Anspruch und die Chance der Zeit verstanden zu haben glaubten, nicht infrage. Sie wünschten sich die Prämissen ihrer kompositorischen Arbeit neu, unantastbar, stichhaltig und aus sich selbst begründbar. Dem allem entsprach nun das serielle Konzept in unverhofft idealer Weise. Angeregt durch Messiaens Klavieretüde „Mode de valeurs et d'intensité" von 1949, die erstmals das Tonmaterial in seinen vier Parametern Höhe, Dauer, Lautstärke und Farbe (beim Klavier: Anschlagsart) begreift und strukturiert, konnte man Schönbergs Methode der Reihenordnung mit ihrer bisher begrenzten Zuständigkeit lediglich für die Abfolge der Tonhöhen auf eine Mehrfachanwendung in allen Parametern ausdehnen und erhielt damit ein kompositorisches Verfahren zur Organisation des Klanggeschehens im freien Feld des Zusammenspiels zwischen seinen vier Bestimmungsgrößen. Die reihenmäßige Anordnung der Werte in den einzelnen Parametern sollte dabei in schlüssiger Beziehung zueinander stehen.

Dieses Verfahren war ebenso radikal wie neuartig. Denn die beiden Teilabstammungen — da von Messiaen, dort von Schönberg — hoben sich doch, ehe sie sich zu einer verpflichtenden Abhängigkeit hätten verdichten können, gegenseitig auf. Und daß man später Webern zum geistigen Ahnherrn erkor, hatte auch mehr etwas mit dem propagandistischen Hervorkehren von Exklusivität zu tun als mit den Traditionsbelastungen einer nachweislichen Genealogie. Vor allem zeichnete sich das Verfahren aber durch die Einheitlichkeit seines Ansatzes aus: alle Parameter auseinander hervorgehen zu lassen, sie aus einer Grundreihe (der Tonhöhen) abzuleiten und ihnen dadurch eine — vorgestellte — Identität, zumindest eine analoge Beschaffenheit zu sichern, war eine verlockende und, soweit es die auf Sachlichkeit abgestellten Jahre damals zuließen, sogar begeisternde Idee. Zudem war diese Einheitlichkeit nicht durch einen Akt emphatisch subjektiver Grenzverwischung zustande gekommen wie frühere Syntheseversuche in der Musikgeschichte (von der Monothematik bis zum Gesamtkunstwerk), sondern ließ sich Schritt um Schritt in überzeugender Konsequenz und Objektivität deduzieren.

Der Traum von musikalischer Rationalität

Mit dem Aufkommen der seriellen Methodik und ihrem schnellen Terraingewinn hatte eine Art zweiter Aufklärungsphase in der Musik eingesetzt. Alle auftauchenden Probleme schienen sich durch rationale Mittel bewältigen zu lassen. Keiner wollte darin zurückstehen und sich etwa ein Abgleiten in die Sphäre „mythischer" Komponierbegriffe aus vorserieller Zeit nachsagen lassen. Es mußte doch möglich sein, durch Aufgebot von Scharfsinn und Folgerichtigkeit in einem künstlerischen Medium, das seit jeher aufgrund seines Materials mit der Logik von Zahlenoperationen in engster Nachbarschaft lebt, auch die seltsamen Phänomene des Klangs besser beherrschen zu lernen und Widersprüche, wo sie auftauchten, zu lösen. Und an solchen Widersprüchen zwischen theoretischer Annahme und praktischem, klingendem Ergebnis fehlte es, je mehr man sich auf das serielle Konzept einließ und einstellte, keineswegs. Es mußten, um sie zu umgehen, dauernd weiter differenzierende Hilfskonstruktionen ersonnen und eingebaut werden. Stockhausens berühmter Aufsatz „... wie die Zeit vergeht ..." mit seinem Entwurf einer vereinheitlichenden musikalischen Zeittheorie ist im Grunde genommen schon ein derart heroischer Versuch, das serielle Verfahren nochmals, als es von innen her brüchig zu werden drohte, zu verteidigen, durch kompensatorische Rationalität zu retten, was daran noch zu retten war.
Das Zahlenwesen und die Intellektualisierung nahmen zu. Die theoretischen Erörterungen, Analysen, Tabellen überwogen manchmal an Umfang und Gründlichkeit das faktisch Komponierte, zu dessen begleitender, begründender, erläuternder Kommentierung sie niedergeschrieben worden waren. Dennoch hielt die erst kleine, sich aber zunehmend vergrößernde Gruppe von Komponisten, die aufs Serielle eingeschworen war, an ihren Grundüberzeugungen fest. Denn von der anderen Seite drohte der Ausbruch in eine Freiheit, die das völlige Gegenteil zu den verfochtenen Prinzipien darstellte, jener spielerische Umgang mit Zufall und Indetermination, wie John Cage ihn seit 1954 auch in Europa vorgeführt und durch eine Aura lächelnder Unangreifbarkeit erst recht mit Zügen eines virulenten Ärgernisses ausgestattet hatte. Dagegen galt es, sich, wenn auch mit jeweils unterschiedlichen Argumenten, abzuschirmen und zu behaupten. In gewisser Weise resümiert der bereits zitierte Aufsatz Ligetis von 1958 („Wandlungen der musikalischen Form"), in dem Cage mehrmals genannt und quasi als Kontrastpartner in die kritischen Überlegungen zur fortgeschrittenen Entwicklung des Seriellen einbezogen wird, den Stand dieser prinzipiellen Antithese kurz vor ihrer Auflösung — oder, genauer, ihrer Dispersion in eine Fülle von Übergangs- und Zwischenstellungen. Die allmähliche Ausdünnung stringenter serieller Praxis, die sich auf solche Weise vollzog, und der gleichzeitige Rückzug einstiger kompositionstechnischer Vorsätze und Programme auf die Ebene von Allgemeinvorstellungen und Theoriebegriffen — dort allerdings durchaus neu und wichtig — bezeichnete schließlich das Ende der so ganz eigengeprägten „Fünfziger-Jahre-Musik".
Was heute daran unwiederbringlich und für Jüngere auch schwer erkennbar erscheint, ist seitab der faktisch produzierten Stücke die Intensität und Offenheit, mit der damals auftauchende Fragen als gemeinsame Probleme diskutiert wurden, ist der Geist freundschaftlicher Unvoreingenommenheit und das Bewußtsein eines recht abenteuerlichen, pionierhaften Neulandgewinns, die damals die unveräußerliche atmosphärische Basis, das lebendige Element eines unangekränkelt freien Austauschs bildeten. Komponisten, die sich später isolierten oder zerkriegten, Musikkritiker, Theoretiker, Veranstalter und Verleger, die späterhin immer mehr um Positionen und Marktanteile stritten — sie alle fanden sich damals wie eine große, weitverzweigte Familie oder zumindest wie eine Crew von Gleichgesinnten zusammen, bunt und international gewürfelt, fast ohne Altersvorbehalte, bestimmt aber ohne Rücksicht auf unterschiedliche Positionen des Denkens und Handelns. Und von dieser Verständigungsbereitschaft kann man sich eben, wenn man nur auf die Musik aus den fünfziger Jahren hört, schlecht eine zutreffende Vorstellung machen. Am ehesten mögen noch manche Bilder, wie die Aufnahme von Nono, Boulez und Stockhausen im Gespräch (siehe Seite 906), einen Eindruck der damals herrschenden Aufgeschlossenheit und des unkomplizierten Umgangs miteinander vermitteln.

Realität und pädagogisches Nachleben

In einer solchen Sphäre von Ungezwungenheit war auch genügend Raum, um aufgrund neuer Einsichten immer wieder zurechtrükkende Korrekturen an dem ursprünglichen methodischen Entwurf des seriellen Komponierens vorzunehmen. Bei Unstimmigkeiten im Detail, vor allem Widersprüchen in der Wertigkeit der einzelnen Parameterschichten, hatte man sich angewöhnt, das Heil bei einer neuen, nächsthöheren Parameterebene zu finden, sich aber gleichzeitig in der Festlegung der primären Bestimmungsgrößen Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe einige Freiheiten der seriellen Verfahrensweise zuzubilligen. So rückten allmählich globalere Steuerungskriterien für den Gesamtverlauf ins Blickfeld: Register- und Dichteverhältnisse, instrumentale Dispositionen, Gruppen- und Obergruppencharakteristika, Bewegungs- und Strukturtypen, Felder von Fixierung und Austauschbarkeit, starre und veränderliche Zeitrelationen, Temporaster, Raumverteilung usw. Und dieser ständige Prozeß von expandierender Neuformulierung und Selbstredaktion brachte es mit sich, daß es serielle Musik in der strengen „klassischen" Form eigentlich nur in ganz wenigen Beispielen gibt. Schon sehr bald war eben das serielle Denken wichtiger geworden als die „Reihen-Bürokratie" im kleinen, jenes Herumbuchstabieren mit vorgegebenen Grundreihen in den primären Parametern und der dadurch in Gang gesetzten Ablaufautomatik.
Höchst seltsam ist demgegenüber, wie die serielle Praxis in Lehrbüchern, Seminaren und Musikgeschichtsvorlesungen fortlebt. Dort wird nämlich — wegen der leichteren Lehrbarkeit — gerade an dem seriellen Grundmuster festgehalten, als sei es schon die Quintessenz alles dessen, was damals, in den fünfziger Jahren, kompositorisch getrieben wurde, als seien die jungen Musiker von damals tatsächlich nicht über jenes „Theorie-System" hinausgelangt, dessen sture Befolgung man ihnen deshalb heute auch um so leichter vorwerfen kann. Aber dies ist wohl nur ein Spezialfall einer für alle Epochen gültigen didaktischen Zurüstung dessen, was einmal lebendige Musik gewesen ist: Vom vierstimmigen Satz über den klassischen Formenkanon (mit dem sterilen „Sonaten"-Schema) und Wagners Leitmotivtechnik bis zur Zwölftonmethode und der seriellen Technik ist es eben immer dieselbe Reduktion der stofflichen Fülle auf ein inexistentes und quälend abstraktes „Lernmodell". Gefährlich an dieser falschen Systematisierung des seriellen Komponierens ist nur, daß dadurch der Übergang zur Entwicklung der jüngsten Musik, also den Kompositionen der sechziger und siebziger Jahre, ungewöhnlich erschwert, wenn nicht gänzlich verbaut wird. Dafür spricht, daß Musikstudenten heute (wenn überhaupt) vom seriellen Verfahren — in der geschilderten Digest-Weise — tatsächlich noch etwas wissen, danach aber ein totales Informationsmanko ausbricht. Ohne das zugrundeliegende Prinzip erfaßt zu haben, scheint eben eine historische Weiterorientierung unmöglich geworden zu sein. Dann kann man nur noch die Phase der seriellen Musik, die gewiß ihre Tücken, aber auch ihre Meriten hatte, ungerechtfertigt hart beschimpfen, jedoch keineswegs bündig oder präzis angeben, warum man sich seither in einem möglicherweise gelobteren Land der Musik befindet.

Ulrich Dibelius



D-3300 M

Der Hitachi Musik-Computer

Genießen Sie die optimale Aufnahmequalität bei jeder Bandart. Legen Sie einfach die Cassette ein, und überlassen Sie alles andere dem Hitachi D-3300 M mit Mikroprozessor-gesteuerter Bandkalibrierung. Sie brauchen nur noch den Test-Knopf zu drücken, schon beginnt das ATRS-System (Automatic Tape Response System) zu arbeiten. In einem sekundenschnellen Testprogramm werden Bandempfindlichkeit und Vormagnetisierungsstrom ausgemessen bzw. korrigiert und der Aufnahme-Vorentzerrung angepaßt. Dieser Vorgang gewährleistet Ihnen immer unübertroffene Klangqualität.
Darüber hinaus machen weitere technische Finessen das Hitachi D-3300 M zu einem echten Spitzen-Tapedeck: Unitorque-Direktantrieb, 2 Motoren, Gleichlaufschwankungen 0,075 %, Auto-Rewind. 3-Kopf-System (Monitorbetrieb), Frequenz 20–20.000 Hz ME. Fernbedienung RB-2000 als Sonderzubehör. Test-Urteil Fonoforum 5/80: Note „sehr gut".
Lassen Sie sich Hitachi HiFi Cassetten-Decks beim Fachhändler Ihrer Wahl vorführen.

Hitachi Sales Europa GmbH, Abt. HiFi, Mitglied des dhfi, Kleine Bahnstraße 8, 2000 Hamburg 54. Hitachi Sales Warenhandels GmbH, Kreuzgasse 27, 1180 Wien.

Hit

HITACHI INNOVATIVE TECHNOLOGY

Hitachi Hit – unter diesem Zeichen präsentiert Ihnen Hitachi außergewöhnliche technische Innovationen.

HITACHI

mehr Spaß an der Technik.

Das große Abflauen nach den fünfziger Jahren

Darmstädter Ferienkurse für neue Musik

Das Jagdschloß Kranichstein liegt jetzt hart am Stadtrand; wenige Meter entfernt erheben sich Luxusbetonklötze, flankiert von Einfamilienhäusern. Kurz nach dem letzten Kriege war das hier noch ganz weit draußen: stiller Waldrand, ländliche Baulichkeit. Schon bald wurde das Schloß zu klein für die sommerlichen Musikinteressenten; stadtwärts wurden neue Treffpunkte bezogen. Viele Jahre tagten die Ferienkurse im Gebäudekomplex auf der Marienhöhe zwischen Darmstadt und Eberstadt. Das einer Sekte gehörende Gelände lag gleichsam isoliert hinter einem Waldstück, doch fehlte die Teich- und Wiesengrundromantik. Inzwischen passiert, was von den Ferienkursen noch übrig ist, in einer Schule in Darmstadt selbst. Der Name „Kranichstein" hat sich der Sache ziemlich fest angeheftet, trotz all der anderen Schauplätze. Er wirkt als inoffizielles Kürzel prägnanter als Darmstadt, assoziiert mehr Besonderes und Abgehobenes, berührt vielleicht auch ein wenig das Abseitige des ernst-entschlossenen Sommeridylls, dessen ironische Nähe zu einem „Krähwinkelstein": das hinterwäldlerische Nest als Brutstätte der „Weltmusik" des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Das gehört zur „Legende" dieses Avantgardezentrums.
Die ersten Darmstädter, mithin die eigentlichen Kranichsteiner Jahre waren, wenn man den damaligen Teilnehmern glauben will, die entspanntesten und produktivsten. Man traf sich, um Isolierung zu überwinden, um überhaupt erst kennenzulernen, was andere Musiker dachten und woran sie arbeiteten. Naziherrschaft und Krieg hatten vor allem in Mitteleuropa den Austausch künstlerischer Informationen so gut wie unmöglich gemacht. Es gab also einen riesigen Nachholbedarf. In Kranichstein erschienen junge Komponisten, die noch nie etwas von der Zwölftontechnik gehört hatten. Es mußte unheimlich viel aufgearbeitet werden. Die zwölf Jahre Barbarei hatten in der Erinnerung ausgelöscht, was mindestens zwanzig Jahre vorher schon hervorgebracht hatten. Die Älteren, die nun selbst eine Menge lernen mußten, konnten den Jungen darüber noch das eine oder andere erzählen. Immerhin war aber auch Vorsicht geboten. Einige der Älteren hatten ja kollaboriert; unverdächtig waren nur die Emigranten. Ihre Rolle war übrigens in Darmstadt auch später nicht besonders groß. Die Darmstädter Dynamik entwickelte sich anders: weg von den Übriggebliebenen und Aufgeschlossenen der mittleren Generation, hin zu den energisch ihren Machtanspruch anmeldenden Jüngsten.

Pierre Boulez (links), Karlheinz Stockhausen (Mitte) und Luigi Nono (rechts)



Nono — Boulez — Stockhausen

Das lief mit einer gewissen Folgerichtigkeit ab. Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen gehörten zu einer Generation, die sich nicht faschistisch kompromittiert hatte (Nono war überdies Mitglied der Resistenza gewesen). Zugleich waren sie in dem Alter, Karriere zu machen. Darmstadt wurde

zu „ihrem“ Terrain. Das geschah in den frühen fünfziger Jahren, blieb dann so bis weit in die sechziger Jahre hinein, obgleich das Bild später viel diffuser wurde und auch zahlreiche andere Tendenzen die Darmstädter Szene prägten.

Selbstverständlich ging es nicht einfach darum, daß eine neue Generation das Ruder in die Hand nahm und die Älteren abservierte. Die jungen Komponisten hatten ein starkes Über-Ich; ihre künstlerische Legitimation erschien mauerfest. Es gab keinen „gerechten“ Weltgeist, der ihnen souffliert hätte, was am musikalischen Erbe der jüngst vergangenen Jahrzehnte wichtig und entwicklungsfähig war: Schönberg und die „Wiener Schule“; etwas abseits Josef Matthias Hauer; vom Westen her Debussy, Messiaen, das eine oder andere der „Six“- und der „Jeune France“-Musiker; vielleicht ein bißchen Hindemith; von ganz weither Varèse, Ives, auch schon Cage; natürlich Strawinsky, aber ebenso die vergessenen, vielmehr niemals bekannt gewordenen und in alle Winde verstreuten russischen Experimentatoren der frühsowjetischen Phase. Das alles wäre ja prüfenswertes Material gewesen, in Ruhe zu sondieren und neu brauchbar zu machen. Vieles davon war absolut nicht erreichbar. Vieles wurde aber auch mit Absicht nicht wahrgenommen. So etwa die Traditionen einer kritisch-realistischen Musik, die sich herausgebildet hatten; Namen wie Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau waren ausgeblendet. Der solchen Tendenzen nahestehende Karl Amadeus Hartmann bekam in Darmstadt ebenfalls keinen Einfluß.

Vielmehr ergab es sich, daß einzig die materialästhetischen Konsequenzen der Schönberg-Schule die Aufmerksamkeit der führenden jungen Komponisten (vor allem der Trias Nono, Boulez, Stockhausen) fanden. Abweichendes wurde nur zur Kenntnis genommen, wenn es ähnliche konstruktive Rationalität erkennen ließ: von Messiaen also nicht die mystische Ekstase, sondern das ausgeklügelte Zahlenspiel der Etüde „Mode de valeurs et d'intensités“. Dieses Klavierstück reüssierte im Bewußtsein der avancierten Musikpraktiker und -theoretiker als pionierhaftes Exempel konsequent „serieller“ Materialbehandlung. Das heißt: hier waren nicht nur die Tonhöhen von einer vorgegebenen „Reihe“ abgeleitet, sondern auch die anderen „Parameter“ wie Dauer, Anschlagsart, Intensität. Um die Mitte der fünfziger Jahre wurde die dergestalt „serielle“ Schreibweise zum verbindlichen Darmstädter Stil. Schönberg als „Erfinder“ der Dodekaphonie war zwar weiter eine Art Stifterfigur der avancierten Moderne, doch vor allem Boulez („Schönberg est mort“) wies ihn in die Schranken und spielte Webern gegen ihn aus, der in seinen späten Stücken viel systematischer und „rationeller“ mit den kompositorischen Materialien umging, also viel sauberere Strukturen hervorgebracht hatte, während an Schönbergs Kompositionen immer noch mancherlei Reste von „irrationaler“, nicht quantifizierbarer, also unordentlicher Expressivität klebten.

Außenseiter Henze

Wie kam es zu dieser merkwürdig einseitigen Orientierung? Frühe und bald vergrämte Darmstadt-Teilnehmer wie Hans Werner Henze haben sich darüber ziemlich viel Gedanken gemacht. Henze gehörte zu den nicht sehr zahlreichen Komponisten seiner Generation, die einer systematischen, gar gänzlich seriell determinierten kompositorischen Ordnung mißtrauten. Er setzte sich gern mit vielerlei Materialproblemen auseinander, ohne aber je die Verbindlichkeit einer bestimmten Methode anzuerkennen. Damit wurde er im Kreise der Darmstädter „Orthodoxie“ zum Außenseiter. Vereinzelte Henze-Aufführungen, die Wolfgang Steinecke, der keineswegs selbst dogmatisch involvierte Kursleiter, auch in den fünfziger Jahren noch ins Konzertprogramm der Kurse brachte, wurden belächelt. Es hatte sich bei denen, die „in“ waren, eine Allergie herausgebildet gegen Strukturen, die seriell nicht korrekt und „up-to date“ waren.

Bedrohung des Abendlandes?

Aber warum diese Enge, dieses Eifererturn? Henze vermutet, wohl nicht zu Unrecht, einen gewissermaßen politischen Bann über der Darmstädter Szene. Die jungen Komponisten waren, nicht nur in Deutschland, in „totalitären“ Verhältnissen aufgewachsen. Der Faschismus wirkte psychisch nach, lange über seine Zerschlagung hinaus saß er in den Köpfen als eine vitale Realität fest. „Gut“ und „böse“ wurden nur umgepolt. Das einst radikal Verfolgte war nun das einzig Richtige. Es wurde mit autoritärem Habitus verkündet und durchgesetzt. Es kommen indes noch andere Gesichtspunkte hinzu. Die „Darmstädter Schule“ wußte sich als eine verschworene Gemeinschaft vor allem auch wider die Feindseligkeit des „großen“ Musikbetriebs. Experimenteller Umgang mit Musik hatte im allgemeinen Bewußtsein durchaus noch keinen selbstverständlichen Freiraum. In den Rundfunkanstalten hatte sich eine Handvoll aufgeschlossener, wagemutiger Musikspezialisten etabliert; sie unterstützten das, was aus Darmstadt kam. Sogleich wurde von Gegnern, großenteils Reaktionären aus dem Dunstkreis der Jugendmusikbewegung oder mehr oder weniger „völkischen“ Mitläufern wie dem zum Pamphletisten sich aufschwingenden Alois Melichar (später auch von dem CSU-Musikideologen Peter Jona Korn), heftig polemisiert und demagogisch die „Verschwendung“ von Steuergeldern und Rundfunkgebühren beklagt, nicht zu vergessen den Vorwurf der „Cliquenwirtschaft“ und des „Geschmacksdiktats“. Darmstadt war also eine echte Bedrohung des Abendlandes. Das bißchen Gelände, das die Novatoren sich im Musikbetrieb gesichert hatten, wurde ihnen geneidet und abspenstig gemacht. Darauf reagierten sie dann selbstverständlich mit ebenso wütendem Fanatismus.

Elfenbeinturm ohne Schießscharten

Die Vergötzung des kompositorischen Materials, die lange Zeit in Darmstadt betrieben wurde, war bedingt nicht zuletzt durch autoritär geprägte Persönlichkeitsstrukturen. Die Chance der Freiheit konnte daher nicht eigentlich genutzt werden. Wenn von außen niemand diktierte, was Musik und wie sie zu machen sei, mußten sich die Komponisten selbst Instanzen schaffen, die sie „entlasteten“. Die serielle Kompositionstechnik war dergestalt ein fester Halt, zudem noch eine scheinbar objektive Autorität. Das steckte hinter dem Gerede von der „Verwissenschaftlichung“ der Musik. Zugleich lebte in Darmstadt etwas fort vom elitären Geist einer verschworenen „Gemeinschaft“. Bedenkt man das kulturpolitische Umfeld jener Jahre, dann erscheinen aber auch die intoleranten, diktatorhaften Anwandlungen des damaligen Stockhausen nicht nur impertinent: Sie waren trotzige Selbstbehauptung einer noch keineswegs etablierten Sache. Im übrigen hatte gerade die „unpolitische“ Fixierung auf Materialästhetik auch ihre politischen Gründe: Der Kalte Krieg hatte ganz rasch alles völlig aus dem Blickfeld verschwinden lassen, was irgend mit „sozlalistischen“ Inhalten identifizierbaren Realismus betraf. (Nur der Italiener Nono machte in dieser Beziehung eine Ausnahme; doch er war andererseits ein besonders genau der seriellen Orthodoxie Verpflichteter.) In gewissem Sinne reagierte man in Darmstadt also auch konformistisch, indem man sich gegen eine in gesellschaftliche Konflikte sich einmischende Musikpraxis abdichtete, sich ganz in den „Elfenbeinturm“ zurückzog. Daß dieser Schießscharten gehabt hätte, wie Heinz-Klaus Metzger immer wieder euphorisch postulierte, glaube ich nicht.

Die Darmstädter Schule

Aus der heutigen Perspektive muten die fünfziger Jahre in Darmstadt als eine sehr lebendige, dramatische, ja „heroische“ Periode an. Von Darmstadt gingen damals zweifellos Impulse aus, die für die gesamte europäische Avantgarde-Musikszene maßgebend waren. Darmstadt korrespondierte mit anderen Musikzentren wie Köln und Mailand, hatte aber einen größeren „öffentlichen“ Stellenwert. Darmstadt war ein wichtiger Ort des Informationsaustauschs und des „Kurzschließens“ aktueller Tendenzen. Die „Darmstädter Schule“ endlich war nicht nur eine Clique mit illusionärem Machtanspruch, sondern ein Phänomen, das mit all seiner Fragwürdigkeit eine reale musikhistorische Bedeutung hatte. Die Darmstädter „Orthodoxie“ hatte einige Jahre den Anschein, als sei kompositorische Forschung und Entwicklung linear möglich und machbar. Mehr noch: der den „objektiven“ Materialverhältnissen geschuldete Konsens der Musiker setzte sich in ihrem Bewußtsein als eine „Überwindung“ irrationalistischer und scheinbar unverbindlicher individueller Personalstile fest. Nicht lange indes. Die Interessen der drei Präzeptoren Nono, Boulez und Stockhausen traten immer weiter auseinander; die nicht mehr parallelen Konzepte verbanden sich zum Teil auch mit persönlichen Zerwürfnissen. Auch in dieser Beziehung wurden einige Darmstädter Kursjahre sehr lebendig und dramatisch. In den späten fünfziger Jahren zerbröckelte dann der Charakter der „Schule“ immer mehr. Komponisten von „draußen“ mit ganz anderen Ansätzen verstärkten die zentrifugalen Tendenzen: Kagel, Ligetl, Cage, die polnischen Neutöner, Bussotti, Evangelisti. (Xenakis, einer der wichtigsten Avantgardisten, kam in Darmstadt nur selten zu Gehör.) Adorno sorgte mit sei-

nen kritisch loyalen Vorträgen für musikphilosophischen Zündstoff. Metzger, anfangs ein leidenschaftlicher Apologet der jeweils neuesten Darmstädter Erscheinungen, ließ sich um 1960 von Adornos Erwägungen mehr und mehr beeinflussen. Musikologen wie Rudolf Stephan und Carl Dahlhaus hatten von vornherein einen größeren Abstand zur kompositorischen Praxis. Ihre Darmstädter Aktivitäten markieren vielleicht den Beginn einer „Akademisierung" im durchaus nicht nur schlechten Sinne. Das heißt, daß praktizistische Blindheit nun obsoleter wurde. Die emphatisch vorgetragenen Praxisberichte eines Stockhausen erschienen in diesem Lichte relativiert.

Mit all dem zerging die zwingende, zwanghafte Autorität des Darmstädter Stils. Offenheit und Pluralismus hätten nun die Wirkung der Ferienkurse womöglich noch steigern können. Tatsächlich kam es aber schon in den sechziger Jahren zu einem deutlichen Abflauen. Das wurde den mangelnden Managerfähigkeiten des Steinecke-Nachfolgers Ernst Thomas zugeschrieben. Daran mag einiges wahr sein; andererseits hätte wohl auch ein glücklicherer Kursleiter seine Schwierigkeiten gehabt. Die Bedeutung Darmstadts wurde nicht nur dadurch eingeschränkt, daß es nun vielerorts neue Zentren für zeitgenössische Musik gab, sondern auch weil eine avantgardistische Anspannung, wie sie aufgrund historischer Notwendigkeiten und Nöte in den fünfziger Jahren möglich wurde, nicht beliebig lange durchzuhalten war.

Anfang der siebziger Jahre wäre noch einmal die Möglichkeit gewesen, Darmstadt ins Blickfeld musikalischer Innovation zu rücken. Die Studentenbewegung hatte mit einiger Verspätung auch zahlreiche avantgardistische Musiker sensibilisiert; sie hätten Darmstadt gern zu einem engagierten, unabhängigen Forum gemacht. Natürlich wäre dabei auch wieder die Gefahr einer (jetzt „linken") Dogmatisierung gewesen. Das Zusammenspiel der Institutionen und der „etablierten" Komponisten und Interpreten hat Versuche dieser Art, die womöglich auch nicht sehr klug ins Werk gesetzt wurden, bereits im Vorfeld abgewehrt. Darmstadt blieb erhalten — um den Preis weiterer Bedeutungsminderung. (Die Kurse finden nur noch alle zwei Jahre statt.)

Vom Eiferer-Treffpunkt zur etablierten Institution

Waren die fünfziger Jahre in Darmstadt eine zwar sehr problematische, aber doch musikgeschichtlich eindeutig fruchtbare Periode, so sind die siebziger Jahre unter der Ägide von Thomas nur noch von sehr bescheidener Ausstrahlung. Ein ehemals im Widerstand gegen den „normalen" Musikbetrieb von den Interessenten selbst initiiertes und getragenes Zentrum ist nach und nach zu einer verknöcherten Institution geworden, zur Pfründe spezialisierter Interpreten und zu einem Umschlagplatz aktueller Kompositionen neben anderen (Donaueschingen, Unna, Metz, Hannover, Bremen u.a.). Die Institutionalisierung ist dabei eine Art Panzer, der sich um die neue Musik insgesamt legt. Es bedürfte alternativer, nicht-institutioneller Energien, um der neuen Musik jene Lebendigkeit wiederzugewinnen, die sie einst zum „Ärgernis" gemacht hatte.

Hans-Klaus Jungheinrich

Toscanini, Furtwängler, Kleiber...

Die musikalischen Testamente der Alten

Der Beginn der Langspielplattenära fällt zusammen mit den letzten Lebensjahren — und verstärkter Aufnahmeaktivität — einiger bedeutender Dirigenten der älteren und ältesten Generation. Gewiß wären noch andere einzubeziehen, die bis in die Mitte der fünfziger Jahre tätig waren. Aber es geht hier nicht darum, Denkmäler zu setzen oder den vielen Würdigungen, die den Berühmten schon zuteil geworden sind, weitere hinzuzufügen; vielmehr wurden hier die wohl Einflußreichsten ausgewählt, und der Beitrag zielt auf die Frage nach Wirkung und Nachwirkung, dem Wandel — oder auch Nichtwandel — der Rezeption der vorhandenen Tondokumente, der Einschätzung ihrer „Aktualität".

Ewig aktuell scheint freilich die „Rivalität zwischen den beiden Jahrhundert-Dirigenten Toscanini und Furtwängler", wie das „Spiegel"-Magazin formulierte, zu sein. Zwar kann von Rivalität kaum die Rede sein; jeder hatte seine Anhängerschaft, und wenn es nach deren Lautstärke und Inbrunst der Verehrung ginge, wäre Furtwängler längst als Sieger aus diesem „Kampf" hervorgegangen, wie der schon fast peinliche Kult bewies, der im vorigen Jahr anläßlich eines Gedenkdatums mit ihm getrieben wurde. Aber Rivalen waren sie nicht, schon wegen der Gegensätzlichkeit ihrer Musizierstile, ihrer Auffassung von Interpretation und der Rolle des Interpreten. Freilich werden die Gegensätze mehr und mehr auf eine allzu simple Formel gebracht, wird Toscanini auf Präzisionsfanatiker reduziert und Furtwängler auf „alle Tiefen auslotender Musik-Mystiker"; die Resultate solcher Auslotung werden leider von den Eingeweihten geheimgehalten, aber die Formel scheint auf Furtwängler selber zurückzugehen, der in der ihm eigenen Bescheidenheit einmal sagte: „Wo Toscanini aufhört, da fange ich an" [1], was soviel heißen soll wie: Jener begnügt sich mit Rohübersetzung, ich, als schöpferischer Interpret, liefere echte Nachdichtung.

Doch derlei hilft nicht weiter, ebensowenig wie das Begriffpaar Objektivität/Subjektivität, denn subjektiv ist notwendigerweise jede Interpretation, und die Tatsache, daß Toscanini und jene, die ihn zum Vorbild nahmen, sich weitaus weniger Freizügigkeiten im Umgang mit der Partitur gestatteten als Furtwängler, gab ihrem Aufführungsstil gewiß keine — durchaus unerreichbare — Objektivität. Aber sie vertraten eine „moderne" Richtung gegenüber dem „Traditionsbewahrer" Furtwängler, und diese Unterscheidung scheint mir praktikabler. Der Maestro hatte bereits in jungen Jahren, parallel zu seinen Altersgenossen Weingartner, Strauss etc., heftige Kritik an der Art geübt, wie deutsche Dirigenten mit deutscher Symphonik umgingen. Sie seien zu behäbig, meinte er, zu schwerfällig, und aus jedem Andante machten sie ein Adagio. (Das war noch, wohlgemerkt, vor der Jahrhundertwende; seine Karriere hatte 1886 begonnen, im Geburtsjahr Furtwänglers.) Er brachte seine Kritik in die Wiedergabe deutscher Symphonik ein, was zunächst bei Publikum und Kritik einige Schocks auslöste, aber spätestens in den zwanziger Jahren hatte sich der neue Stil eingebürgert, die Tempi waren generell rascher geworden (wenn auch noch nicht rasch genug für den jungen Adorno), die Rubati auf ein Minimum beschränkt, Agogik auf „unmerklich" geschaltet, und die meisten Dirigenten, nicht nur Kleiber, zogen mit, übrigens zu Anfang auch, aus zeitgenössischen Rezensionen zu schließen, Wilhelm Furtwängler. Und selbst noch um 1930, nachdem sich sein Stil schon merklich gewandelt haben mußte, war er noch nicht der Furtwängler, den man aus den Nachkriegsaufnahmen kennt. (Ich habe ihn damals in Berlin häufig „live" erlebt und brauche mich daher nicht auf die wenigen technisch besonders unzulänglichen Platten aus jenen Jahren zu stützen.) Zwar kündigten sich bereits einige für seine spätere Interpretationsweise charakteristische Merkmale an, z.B. die Neigung, aus nur geringfügigen Crescendi große Steigerungen zu machen und sie mit Beschleunigung des Tempos zu verbinden, auskomponierte Stauungen dadurch zu annullieren, daß er sie durch Dehnung der Bewegung verdoppelte, oder auch, was als Nuance gedacht ist, effektvoll zu überziehen. Dennoch,

dies alles war nur im Ansatz zu spüren, und obwohl er vielfach bereits sehr bedächtige Zeitmaße wählte — nach damaligen Maßstäben —, lagen sie in der Regel noch im Bereich des Möglichen, d.h. widersprachen nicht dem Puls und der Struktur der Musik.
Spätestens 1937 jedoch, als er bei den Salzburger Festspielen Beethovens Neunte dirigierte, war die Wandlung endgültig vollzogen: Die schleppenden Tempi im ersten und dritten Satz machten es unmöglich, den musikalischen Verlauf mitzuvollziehen, zumal der frühere Wille zur Einheit, zum großen Bogen jetzt fehlte, während das Finale maßlos überhitzt wirkte. Der Kritiker der New York Times sprach von „hysterischen Übertreibungen", und zu dem Superfortissimo, das gegen Schluß entfesselt wurde, meinte er boshaft, „der Krach am Ende half, den Tumult des Beifalls zu sichern" [2].
Das bekannte Diktum eines anonymen Orchestermusikers, der den Gegensatz zwischen Furtwänglers und Toscaninis Wiedergabe dieser Symphonie zu definieren suchte („Neulich haben wir Furtwänglers Neunte gespielt und jetzt Beethovens Neunte") ist gewiß ebenso kraß überzeichnet, enthält aber ein Körnchen Wahrheit. Vielleicht sollte man es weniger apodiktisch und vor allem weniger „objektiv" zu sehen versuchen, denn ob man den einen oder den anderen höher schätzt, hängt ja von den Kriterien ab, die zur Anwendung gelangen. Gehen wir vom Hörer aus: Wer sich primär für Interpreten interessiert, wird bei Furtwängler gut bedient. Wem hingegen an den Komponisten und ihren Schöpfungen gelegen ist, wer über bloßes Genießen hinaus auch begreifen möchte, was sich in großer Musik abspielt, wird eher zu Toscanini oder Kleiber greifen, die bestrebt waren, die Aufmerksamkeit von sich auf die Musik zu lenken, während Furtwängler und seine zahlreichen Nachfolger das Interpretatorische so sehr in den Vordergrund bringen, es quasi verselbständigen, gewollt oder ungewollt aus einem Mittel der Darstellung ein Ziel machen, daß das Werk für den Hörer verdeckt wird.
Oder auch ärgste Mißverständnisse verursacht. Als besonders krasses Beispiel sei hier die „Große C-dur-Symphonie" von Schubert genannt. Obwohl nach der „Unvollendeten" entstanden (wenn auch nicht im Todesjahr 1828, sondern bereits 1825), geht sie nicht den dort eingeschlagenen Weg weiter, sondern schließt sich eher an die Sechste an, hat vorwiegend heiteren, fast sogar spielerischen Charakter. Während das bei Toscanini und, fast mehr noch, bei Kleiber voll zur Geltung kommt, hat Furtwängler, wie Ulrich Schreiber treffend formulierte, „in Deutschland für eine schlechte Tradition gesorgt, indem er das Werk seiner klassischen Wurzeln beraubte und Bruckner annäherte" [3]. Bereits der Andante-Introduktion zum ersten Satz gab er eine majestätische Breite, die weit von Schubert, dem sonst wenig fremd war, wegführt, abgesehen davon, daß aus dem Andante nach alter Tradition ein Adagio wird und aus dem Alla-breve ein Viervierteltakt. (In den älteren Partiturausgaben war das Alla-breve-Zeichen, wohl weniger aus Versehen als aus böser Absicht, nicht eingezeichnet, aber aus dem musikalischen Verlauf ist leicht zu deduzieren, daß es sich hier nicht um vier Viertel handeln kann, und Toscanini und Kleiber haben in diesem Fall mit gutem Grund keine Buchstabentreue praktiziert, sondern sich nach ihrer Einsicht in die Struktur der Einleitung gerichtet. Bei Furtwängler gerät das Thema durch die falsche Pulsation ausgesprochen hölzern, es kommt keine Linie zustande, weil die Schwerpunkte mechanisch verteilt sind und nicht nach Maßgabe der Melodie, und kaum wird man der inneren Asymmetrie des Themas gewahr. (Toscanini und Kleiber kommen zwar dem von Schubert gemeinten Tempo näher, aber doch nicht nahe genug; denn zweifellos muß die Relation zwischen dem Andante und dem Allegro-Hauptsatz, da sie als Einheit zu verstehen sind, 1 : 2 sein, d.h. genau doppeltes Tempo beim Allegro, so daß beim Übergang kein Stringendo nötig wäre.)
Beim zweiten Satz nimmt Furtwängler ein Grundtempo von 48 Vierteln pro Minute (also wiederum ein Adagio statt des vorgezeichneten Andante con moto) und wird bei dem Dialog zwischen Streichern und Hörnern, vor der Reprise des Hauptthemas, noch einmal ungefähr doppelt so langsam (genau nachmessen läßt es sich nicht, weil überhaupt kein Taktschlag zu erkennen ist). Schubert hat ein „Diminuendo" vorgeschrieben, was bei ihm häufig nicht nur dynamische Zurücknahme bedeutet, sondern auch ein leichtes Nachgeben des Zeitmaßes, aber keinesfalls eine solch gigantische Tempoveränderung. (Toscanini geht von 72 auf 60 herunter, Kleiber auf 56; bei beiden kommt ein gewisses „Misterioso", das gewiß gemeint ist, zum Ausdruck; bei Furtwängler bleibt die Stelle leer, weil nichts vorgeht; die Musik ist schlicht eingeschlafen.)
Leider machte Furtwänglers Beispiel Schule, zumal in Deutschland, und spätere Aufnahmen, die die Symphonie unverzerrt über die Rampe bringen, kommen aus den USA: die von Charles Munch und George Szell. Während Toscanini und Kleiber die größere Wirkung zu Lebzeiten hatten, bekam Furtwängler den stärksten Einfluß post mortem, was sich leicht aus dem wiedererwachten Starkult in der Nachkriegszeit erklärt: Das Interesse an den Interpreten verdrängte rasch jenes für Musik. Die Langeweile des Konzertbetriebs unterstützt das, und die Schlachtrösser des Repertoires lassen sich nur noch verdauen, wenn jede Wiedergabe ein wenig anders ist und möglicherweise noch langsamer als die vorangegangene. Nicht nur unter den Dirigenten werden da Wettbewerbe für Verschleppungsrekorde abgehalten; Nostalgie und Meditationswelle kommen hinzu. Mit Furtwängler vorwärts ins 19. Jahrhundert — das scheint die progressivste Losung im Augenblick zu sein.

Wolf Rosenberg

[1] zitiert nach Hugo Burghauser: Philharmonische Begegnungen — Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers. Atlantis, Zürich, Seite 93
[2] New York Times, 28. 8. 1937, zitiert nach der nicht optimalen Übersetzung in: Resonanz — 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele. SN Verlag, Salzburg, Seite 143
[3] Ulrich Schreiber: Schallplatten-Jahrbuch 1. Verlag G. Braun, Karlsruhe, Seite 206

Jazz- und Popmusik in den fünfziger Jahren

Das graue Jahrzehnt

Der Mensch neigt zur Verklärung, wenn er die Vergangenheit betrachtet. Besonders in der populären Musik floriert die Mythenbildung. Musik in der Vergangenheit — daran hängen Jugenderinnerungen, Zeitabschnitte mit wichtigen Erlebnissen, da vollzog sich die emotionelle Verstärkung einer ohnehin bewegten Periode, das waren die Zeiten, in denen man noch Ideale hatte und im Aufbruch war: Musik aus dieser Zeit kann nur gut gewesen sein. Dazu kommt das Bedürfnis der Rockgeneration der siebziger Jahre, Tradition zu bilden und eine Vergangenheit ihrer Musik vorweisen zu können. Denn nur eine kurze Zeitspanne lang war die Aufsässigkeit gegen die Erwachsenenwelt so stark, daß man — „trau keinem über dreißig" — jegliche Tradition verleugnete. Jetzt möchte man wenigstens eine eigene haben. Ein übriges tut die Musikindustrie, die die Heroisierung von Gestalten und Zeiten braucht und fördert. So ist in letzter Zeit die Legende von den „Goldenen Fünfzigern" aufgekommen. Da diese nicht golden waren, sondern grau, höchstens mit ein paar versprengten Farbtupfern, wird es Zeit, hier etwas richtigzustellen. Wir wollen aufzeigen, daß die fünfziger Jahre

- nicht das goldene Zeitalter der Popmusik waren,
- eine Jazzszene besaßen, die auf ihre Art etwas weniger dürftig war als die Popszene, aber voller Probleme und extrem gespalten in eine traditionelle und eine moderne Richtung,
- Ursache waren, daß sich Jazz und Rock in den sechziger und siebziger Jahren als feindliche Brüder gegenüberstanden,
- Anlaß waren für eine kopflastige, intellektualisierte Jazzkritik.

„Es war halt doch das goldene Zeitalter der Popmusik, als noch das Mondlicht silbern auf dem Blueberry Hill schlummerte und die Rebellen noch Poeten waren."

Aus einem Prospekt der Firma WEA vom Dezember 1979

„Es ist geradezu eine Beleidigung, den ernsthaften Jazzfreund, der diesen menschenunwürdigen Krawall, diese obszöne widerliche Show mit vollster Berechtigung ablehnt, auf die gleiche Stufe mit einer Menge zu stellen, unter der sich hauptsächlich Halbstarke, Ringelsockenheinis, Jitterbugfatzkes und Radaumacher allerübelster Sorte befinden . . ."

Aus einem Leserbrief zu einem Lionel-Hampton-Konzert im „Jazzpodium", Juni 1956

„Der moderne Jazz mußte zum Teil gegen das Publikum durchgesetzt werden."

Albert Mangelsdorff

Wie sah die Bundesrepublik aus?

Zuvor mag es nützlich sein, sich in Stichworten vor Augen zu führen, in welchem gesellschaftlichen und politischen Umfeld wir uns bewegen. Die Bundesrepublik ist — 1950 — ein Jahr alt; wir stehen am Beginn der Adenauer-Ära. Die Narben des Krieges sind noch frisch, das Land ist voller Trümmer, die Bewirtschaftung der Nahrungsmittel und Gebrauchsgüter („Bezugsscheine" und „Lebensmittelkarten") wurde erst 1950 aufgehoben; man rappelt sich auf, die Katastrophe durch Arbeit zu vergessen. Demokratie muß gelernt werden; in den moralischen Kategorien und im Lebensstandard steckt man noch mehr in den vierziger als in den sechziger Jahren. Kalter Krieg, DDR-Unruhe und Ungarn-Aufstand, Korea-Kampf und Algerien-Krise, die neu erfundene Wasserstoffbombe werfen Schatten: Man lebt in Angst. Die Freizeit hat noch nicht den Stellenwert von heute; man arbeitet auch samstags. Das Kinozeitalter ist noch nicht vom Fernsehzeitalter abgelöst. Man weint über Luise Ullrichs „Nachtwache", und für die Jugend ist James Dean mit „Sie wissen nicht, was sie tun" eine erste Leitfigur des Trotzes und der Verweigerung. Die Mehrheit schwelgt in Fürstenverehrung (Grace Kelly heiratet Fürst Rainier von Monaco), sieht „Sissi"-Filme und — wenn man sich bereits den Luxus eines Schwarz-Weiß-Fernsehers erlauben kann — Deutschlands Fußballsieg gegen Ungarn im Weltmeisterschaftsendspiel. Die Rationalisierung in der Industrie heißt noch Mechanisierung, entsprechend wenig Autos gibt es. Der Begriff „Wirtschaftswunder" prägt sich Ende des Jahrzehnts ein, und mit dem Wiederaufbau bekommt das Jahrzehnt sein Gesicht: bescheidener, als üppig empfundener Wohlstand, Nierentisch, Motorroller, kurzer Haarschnitt bzw. Haartolle und Pferdeschwanz, Zementierung des neuen Städtegesichts.

UNSER ANGEBOT AN HOCHWERTIGEN MIKROFONEN

Primo®



Elektret-Kondensatormikrofon PC-20

Frequenzgang, Richtwirkung und Durchlaßcharakteristik des Modells PC-20 wurden gründlich untersucht im Hinblick auf direkte Ton-aufzeichnung von Saiteninstrumenten in einer Konzerthalle. Dieses Mikrofon wird am Instrument angeklemmt.

Technische Daten

Empfindlichkeit	−70 dB ±2 dB
Richtwirkung	Supernierencharakteristik
Ausgangsimpedanz	250 Ω
Rauschpegel	22 dB SPL oder weniger
Max. Eingangsschalldruck	120 dB SPL oder höher
Stromversorgung	1,5 V (AA) und 48 V Phantom-System



FET-Kondensatormikrofon CMU-503

Das Modell CMU-503 findet breite Verwendung in Rundfunksendern, Aufnahmestudios und Lautsprecheranlagen; es ist ideal geeignet für Mehrfachtonaufzeichnung von Orchestern, Klavieren, Saitenund anderen Musikinstrumenten.

Technische Daten

- Richtwirkung: einseitig gerichtet • Ausgangsimpedanz: 600 Ω ±15 %
- Empfindlichkeit: −65 dB ±1,5 dB • Eingenrauschpegel: 24 dB SPL oder weniger
- Max. Eingangsschalldruck: 139 dB SPL • Spannung: 8,4 V—9,1 V
- Tonschalter: 0, −3, −6, −10 dB/70 Hz



Stromversorgung (Modell PS-510) für CMU-503

Dynamisches Mikrofon UD-324

Das Modell UD-324 ist ein dynamisches Richtmikrofon, speziell entwickelt für Lautsprecheranlagen, Rundfunksender und Aufnahmestudios. Die kräftigen Baßtöne sowie das transparente und scharfgezeichnete Klangbild im Mittelbereich, hervorgebracht durch unsere ideale Membran und eine spezielle akustische Schaltkreis-auslegung, machen dieses Mikrofon zu einem idealen Gehilfen für die Tonaufzeichnung von allgemeinen Musikinstrumenten, besonders für Baßtrommeln und andere Instrumente mit einem niedrigen Frequenzbereich.



Technisch Daten

- Richtwirkung: einseitig gerichtet • Ausgangsimpedanz: 250 Ω • Empfindlichkeit: −73 dB ±2 dB
- Toneschalter: M_1, M_2, V_1, V_2 (4-Stufen-Schaltung) • Ausgangsanschluß: Canon, XLR-3-12C

Hauptverwaltung
PRIMO COMPANY LIMITED
6-25-1 MURE, MITAKA-SHI, TOKYO, JAPAN
TEL: 0422-43-3121 TELEX: 2822-326 PRIMO J

Auslandsbüro und Werk
PRIMO MICROPHONES, INC.
2468 DELTA LANE, ELK GROVE VILLAGE, ILLINOIS 60007, U.S.A.
TEL: 312-595-1022 TELEX: 28-3474 PRIMO MUS ELGR

PRIMO MICROPHONES SINGAPORE (PTE) LTD.
24B – 27B BLOCK 3, KALLANG WAY, SINGAPORE 13
TEL: 803586 TELEX: 26131

Wie hörte sich die Popmusik an?

Dazu nun die Musik der Menschen, die in dieser Welt lebten. Das Wichtigste: Es gab noch gar keine Popmusik, weder dem Namen noch dem Inhalt nach. Popmusik als ein die Jugend in der Breite interessierendes und faszinierendes, von der Industrie kommerziell angetriebenes Phänomen, das im täglichen Leben sicht- und hörbarer Bestandteil der Freizeitkultur war, gibt es erst in den sechziger und eigentlich dominierend in den siebziger Jahren. Was es in den fünfzigern gab, war

- der deutsche Schlager in einer besonders sentimentalen, auf die Idole Fernweh, südliches Urlaubsparadies, ideale Liebe, heile Welt ausgerichteten Spielart (Beispiele: René Carol: „Im Hafen von Adano", Freddy: „Die Gitarre und das Meer", Catarina Valente: „Steig in das Traumboot der Liebe", Rudi Schuricke: „Auf Wiedersehn"), insgesamt eine auf das Verdrängen der tristen Wirklichkeit abgestimmte Fließbandproduktion aus bürgerlichen Klischees, brav, bieder und bescheiden;
- der amerikanische Schlager als avanciertere Form für ein anspruchsvolleres und/oder auf angloamerikanische Lebensweise stärker ausgerichtetes Publikum (Frank Sinatra: „South of the Border", Dean Martin: „Memories are made of this", Louis Armstrong: „Blueberry Hill"), insgesamt eine progressivere Art des Schlagers mit Selbstironie, Swing und Jazzeinfluß; Klischees waren durch die englische Sprache weniger offensichtlich;
- schließlich die Anfänge des Rock'n'Roll, also die aus dem Rhythm-and-Blues, dem Countrysong und dem amerikanischen Popular Tune hervorgegangene Musik, die sich später in der Tat als Quelle der Rock- und Popmusik erweisen sollte, mit Titeln wie Elvis Presley: „Hound Dog", Bill Haley: „Rock around the Clock" und Chuck Berry: „Roll over Beethoven".

Gleichzeitig muß man sich vor Augen halten, was es noch nicht gab: Es gab keine Liedermacher und deutschsprachigen Chansons, keine Protestsongs, keine Beatles und keine Rolling Stones und damit auch keine europäische Pop-, Rock-, Beatmusik, keine „Szene" (der Star Club machte erst 1962 auf), das heißt keine Diskotheken, Zeitschriften und Bücher, kaum Clubs, kaum Fernsehshows, auf wenigen Plattenspielern drehten sich vornehmlich 78er Schellackplatten, 45er Singles und EPs (= 17-cm-Kunststoffplatten mit vier Titeln); die Langspielplatte war für die meisten ein schwer erschwingliches Gut und noch kein Konsumartikel. Das war der nüchterne Tatbestand: ein erstes Aufflackern des R & R ohne Szene mit einem begrenzten Echo. Wie sehr diese neue Musik von der Erwachsenenwelt ignoriert wurde, dazu eine persönliche Erinnerung. Als ich 1956 innerhalb eines Vortrags über die Entwicklung der Schallplatte den Titel „Hound Dog" des bis dahin unbekannten Lastwagenfahrers Elvis Aaron Presley vorspielte, war die Reaktion allgemeines Kopfschütteln: „Dieses Geschrei will doch wohl kein Gesang sein" — „Na ja, geht vorbei" — „Extrem negative Zeiterscheinung". Niemand konnte sich vorstellen, daß hier kein Ende, sondern ein Anfang gesetzt wurde. Bei einem Teil der Jugend war das Echo positiv: instinktiv bejahend. Er ahnte, was wir heute wissen: daß ab damals die Geschichte der Pop- und Jazzmusik unter anderem aus einer stetigen Steigerung der Ekstatik und Intensität bestand. Aber wie sich das zunächst artikulierte, erschien es als nichts anderes denn als Protest, als brutale Infragestellung der bestehenden Schnulzenwelt. Und wenn heute ein John Travolta (um nur ein modisch idolträchtiges Beispiel zu nennen) mit Pomadehaar, Anzugschnitt und Musikstil in einer glanzvollen Disco-Umwelt sich auf die fünfziger Jahre bezieht, muß man sagen: So hat der Rock'n'Roll damals nicht existiert, er war glanzloser, armseliger, bedeutungsloser. Die heroische Rolle spielt er lediglich jetzt in den Erinnerungen derjenigen, die mit ihm ihre eigene Vergangenheit aufwerten wollen.

Wie stellte sich die Jazzszene dar?

Der Fall der Jazzszene ist anders gelagert, weil diese Musik nicht neu in die Welt trat, sondern schon über eine Tradition verfügte. Immerhin ist auch sie in Deutschland Außenseiter und wird nur von einer Minderheit gepflegt. Die fünfziger Jahre waren die Zeit des Cool Jazz, des Hardbop, des Soul Jazz und des New Orleans Revival. Man diskutierte über den Westcoast-Stil, dessen ästhetische Feinheiten vielen zu blutleer waren. Als Combos sprach man von dem Modern Jazz Quartet und Dave Brubeck. Charlie Parkers (gestorben 1956) Bebop war gegenwärtig, seine Nachfolger wie Phil Woods, Cannonball Adderley oder Sonny Stitt wurden als „Plagiatoren" bezeichnet. Die großen Alten des Jazz lebten und spielten noch: Louis Armstrong, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Sidney Bechet, Erroll Garner und Art Tatum gaben (nicht immer unumstrittene) Konzerte, dazu schütteten die Modernisten Dave Brubeck, Stan Kenton, Thelonious Monk und Charlie Parker das nötige Pfeffer in die Suppe. Am Horizont tauchte der Free Jazz auf, aber lediglich als Vorbote: Die ersten Platten von Ornette Coleman kursierten 1959 in Insiderkreisen. Der deutsche Jazz lernte laufen und stand noch nicht auf eigenen Füßen.

Eine heile Jazzwelt?

Die Anhäufung klangvoller Namen, dazu die Abwesenheit der heute kontroversen Stile Free Jazz, Rock Jazz und elektronische Musik legt den Schluß nahe, daß es damals eine intakte Szene voll positiver Impulse und prächtiger Musik allerorten gegeben habe. Das Gegenteil ist der Fall. Die Jazzszene war voller Probleme. Zunächst war die Anhängerschaft unheilbar in sich gespalten — und das mit einer an Feindseligkeit grenzenden Entschiedenheit. Hier Traditionalisten, die Verfechter von New Orleans, Dixieland, Swing, Blues und Rhythm-and-Blues — dort Modernisten, die für Bebop, Cool Jazz, Progressive Jazz auf die Barrikaden gingen. Ich erinnere mich, daß es in einem großstädtischen Jazzclub nur mit Tricks und Beredsamkeit möglich war, in ein Schallplattenprogramm ein oder zwei Titel von Stan Kenton oder Lennie Tristano einzubauen. Selbst Woody Herman stieß auf großen emotionellen Widerstand. Thelonious Monk oder Lars Gullin — das war

etwas für die Minderheit der „irren Typen", die diese abstrakte, nicht nachvollziehbare Musik zu verstehen vorgaben. Die Modernisten in den Jazzclubs waren eine Minderheit in der Minderheit, seltsame, mißtrauisch beäugte und schwer zu verstehende Wesen. Der Kassierer dieses Clubs konnte ein Solo von Lee Konitz nachpfeifen; da er außerdem noch Dixieland Jazz duldete, bewunderten wir ihn grenzenlos. Ein weiteres Problem war die geringe Wertschätzung, die der Jazz in der Öffentlichkeit und von seiten der Bevölkerung erfuhr. Die Vorurteile des Hitlerreiches wirkten nach; nicht, daß direkt von „artfremder Musik", „wehrkraftzersetzenden Elementen" oder gar den „Verbrecherhänden des Swingjuden Benny Goodman" gesprochen wurde wie vordem im „Völkischen Beobachter". Aber „Niggermusik" — das klang noch an, „verrücktes Gedudel", „atonales Zeugs", „nervöse Krachmacherei", „nichts für normale Leute", das waren die Argumente im Gespräch. Und ein „Jazzfan" — das war wohl so ein „Ringelsockenheini" und „Halbstarker"?! Und sosehr es auch dem Jugendlichen gefiel, eine Weile die Rolle des Außenseiters und Nonkonformisten einzunehmen, sowenig stand er es auf die Dauer durch, bei Veranstaltungen von Konzerten als Rocker und möglicher Randalierer eingestuft zu werden. Damit sind wir beim Typ des jungen Mannes, der schon in dem Zitat am Kopf unseres Artikels auftaucht. Durch Konzerte wie die von Lionel Hampton kam das (echte) Jazzpublikum in eine mißliche Lage. Mühsam hatte man sich in den Nachkriegsjahren bemüht, dem Jazz Anerkennung zu verschaffen, das heißt einerseits die rassistisch-politische Verhetzung der Nazis abzubauen, andererseits den Jazz bei der Bewertung zu trennen von seinen Surrogaten wie Tanzmusik, Barmusik, effekthascherischem Pseudojazz und (sic!) dem neuartigen Rock 'n' Roll. Und nun kamen die Repräsentanten des „reinen" Jazz wie Lionel Hampton oder Illinois Jacquet mit „Jazz at the Philharmonic" und verursachten Tumulte und Saalschlachten mit zerbrochenem Gestühl und Polizeieinsatz. Entweder sprachen diese Original-Jazzer das Halbstarkenpublikum an — dann konnte es mit dem künstlerischen Wert ihrer Musik nicht weit her sein —, oder im Jazz selbst (noch schlimmer) steckte das destruktive Element. Derart bestätigten sich die schlimmsten Vorurteile der Jazzgegner. Die Verwirrung war komplett.

Die Folgen: Feindschaft zwischen Jazz und Rock

Man kann das, vor allem aus heutigem Blickwinkel, gelassener sehen. Da die Shows von Lionel Hampton, seine speziellen Aktivitäten wie Durch-den-Saal-Ziehen, Auf-die-Trommel-Springen, Das-Publikum-zum-Wechselgesang-Bringen, im Prinzip gleich geblieben sind, lagen die Tumulte also weniger am Musiker als am Publikum. Es war dieser Art von ekstatischer Musikvermittlung noch nicht gewachsen. Es wurde überrumpelt von der Aufforderung, Rhythmus in Bewegung umzusetzen, ließ sich unmittelbarer enthemmen und verlor die Selbstkontrolle. Zwar war die Aufforderung zum Außer-sich-Geraten im Jazz schon immer enthalten gewesen, aber über den Plattenteller wurde da viel weggefiltert. Live war das anders — das Publikum lief blauäugig in alle aufgestellten Messer. Mit der Erfahrung von zwei Jahrzehnten Popkonzerten und einer inzwischen erheblich kühleren Rezeption sehen wir das unerregter. Damals war der Schaden groß. Die Folge war eine äußerste Distanzierung der Jazzer vom Rock 'n' Roll, dessen Publikum man eindeutig die Ausschreitungen zuschrieb. Diese krasse Frontenstellung — die Jazzer hielten die Rokker für primitiv, die Rocker die Jazzer für eingebildet (John Lennon, später: „Jazz, diese Scheißmusik für Studenten") — hat dafür gesorgt, daß sich Jazz und Rock nur als feindliche Brüder begegneten.

Kopflastige Kritik

Eine weitere Eigenart wurde in den fünfziger Jahren ausgebildet, hängt aber weniger mit der Geburt der Popmusik zusammen, sondern mehr mit dem schlechten Ruf der Musik, die aus dem Bordell kam. Im Bestreben, den Jazz mit allen Mitteln aufzuwerten, bekam die Jazzliteratur eine kulturbeflissene Kopflastigkeit. Man war bemüht, dieser Musik einen Platz im allgemeinen Kulturleben zu sichern und scheute dabei vor keiner Querverbindung zurück. Über die Pariser Existentialistenkeller, wo Sidney Bechet und Boris Vian spielten, holte man sich Jean Paul Sartre und seinen Existentialismus als vorgeblichen philosophischen Ziehvater, Walter Dirks mußte als Vertreter des modernen Katholizismus ein wohlwollendes Wort sagen, die abstrakte Malerei von Kandinsky bis Klee wurde jazzmusikalisch besetzt, In der Plastik und Graphik fanden sich verwandtschaftliche Spuren, zumal diese tatsächlich oft die Themen Negermusik, Blues und rhythmische Bewegung aufgegriffen hatten, die Eingeborenenkunst natürlich vor allem, dazu die Lyrik, Architektur, die Beatnik-Poesie von Allan Ginsberg bis zu Jack Kerouac, die Naturwissenschaften, kurz alles, was hehr, abendländisch und intellektuell war, mußte herbeizitiert werden, um den Segen des Etablierten auf das graue Kellerkind zu erteilen. Sicher war das alles nicht so falsch, denn man konnte und kann den Jazz leicht in ein entsprechendes Koordinatensystem setzen, nur schoß man dabei etwas übers Ziel hinaus. Übers Ziel auch dann, wenn man den Jazz musiktheoretisch rechtfertigen wollte, und das mit einem klassischen Vokabular, das nicht paßte oder das man nur oberflächlich beherrschte. So bekam der Jazzjournalismus einen Zug ins Dilettantische, was dann mit jazzimmanentem Fachjargon aufgefüllt wurde. Beide Schwächen, die kulturelle Überfrachtung und der musiktheoretische Dilettantismus, geistern auch heute noch durch die Jazzsprache.

So wie die goldenen zwanziger Jahre nicht golden, sondern politisch zerrissen, von sozialer Armut geprägt und nur im kulturellen Bereich ergiebig waren, wie die sechziger Jahre nicht nur aus studentischem Aufbruch zu kreativem Protest bestanden, so waren auch die fünfziger Jahre bescheidener als ihr Ruf, an dem jetzt die Legendenbildner emsig weben. Das sollte man rechtzeitig sagen, bevor uns die Gefühle das klare Erinnerungsvermögen trüben.

Herbert Lindenberger

Rock 'n' Roll in den fünfziger Jahren und die öffentliche Meinung

Jelly Roll Mortons Ausspruch: „I invented Jazz in 1902" („Ich erfand den Jazz im Jahre 1902"), wird heute nur noch zitiert, um das Charakterbild des berühmten New-Orleans-Pianisten und Komponisten zu komplettieren, kaum aber, um damit ernsthaft die Entstehung des Jazz zu datieren. Beim Rock 'n' Roll scheint man noch nicht ganz so weit zu sein. Da liest man noch immer von der Geburtsstunde dieser Musik, als der Discjockey Alan Freed im Sender WJW von Cleveland, Ohio, ab 1952 seine regelmäßige Show als „Moondog's Rock 'n' Roll Party" durchführte, oder vom 12. April 1954, als Bill Haley bei Decca die Nummer „Rock around the Clock" einspielte. Kritischere Geister, wie der Rolling-Stone-Mitarbeiter Robert Palmer, hielten sich nicht lange bei der Geburt des Rock 'n' Roll auf, nicht einmal mit der Zeugung und ihrer zeitlichen Festlegung waren sie zufrieden. Palmer ging gleich bis zu Adam und Eva zurück, indem er von dem Schlüsselerlebnis der Folkloristen John und Alan Lomax berichtete, die bei ihren Feldforschungen im ländlichen Süden 1934 auf die afro-amerikanischen Überbleibsel sogenannter „Ring Shouts" gestoßen waren: rhythmisches Singen, treibender Beat, blueshafte Melodik, spontan erfundener Text im religiösen Lied „Run Old Jeremiah" — nachzuhören auf den Library-of-Congress-Aufnahmen. Damit hatte die Zukunft der populären Musik schon in den dreißiger Jahren begonnen, ohne daß jemand dies damals geahnt hätte, geschweige denn voraussehen konnte, daß die Gegenwart des Rock'n'Roll vermutlich bis zu Orwells traumatischem Jahr 1984 anhalten wird.

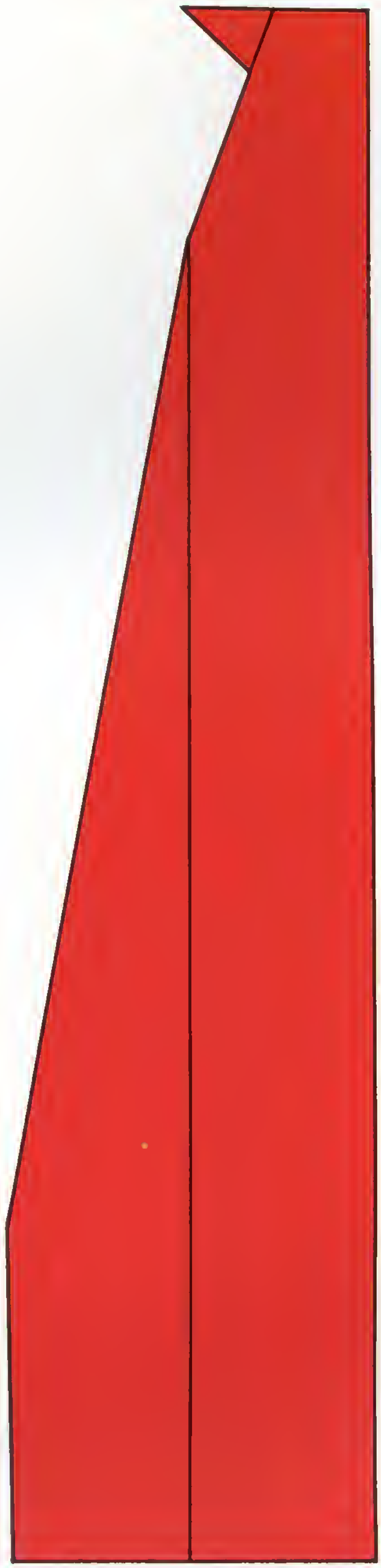
Der Rock 'n' Roll hat sich aus verschiedenen Formen afro-amerikanischen und euro-amerikanischen Musizierens entwickelt; virulent geworden aber ist er erst in den fünfziger Jahren. Wie virulent, das läßt sich am besten aus den öffentlichen Stellungnahmen der Presse jener Zeit entnehmen, die sich oft eher wie ärztliche Bulletins ausnehmen, kaum als Kulturanalysen fungieren können. Am 14. Oktober 1956 veröffentlichte beispielsweise die Süddeutsche Zeitung einen Artikel ihrer damaligen London-Korrespondentin Hilde Spiel, der sich mit der Aufnahme des Films „Rock around the Clock" in der englischen Öffentlichkeit beschäftigte: „Daß der Rock'n' Roll, nachdem er von San Diego bis Brooklyn einen Kontinent durchtobte, in so beunruhigender Weise auf England übergegriffen hat, ist wohl nicht die Schuld der von ihm befallenen Jünglinge und Mädchen. Schuld daran trägt, neben den Filmgewaltigen, die ihn in einen Streifen verwebten und Millionen von Kinobesuchern zugänglich machten, allein die angelsächsische Boulevardpresse, die sich jeder Sensationsmücke bemächtigt, um ihr einen Elephantiasisbazillus einzuimpfen, und so jene Übelstände erst erzeugt, die zu geißeln sie vorgibt."

Zu jener Zeit 1956 war der Rock 'n' Roll längst keine Sensationsmücke mehr. In den amerikanischen Top Ten, in denen bis zu Anfang der fünfziger Jahre weder Rock'n'Roll- noch schwarze Rhythm&Blues-Nummern auftauchten, gab es 1955 fast nur noch Rock 'n' Roll-Titel. Und mit Chuck Berrys „Maybelline" hatte sich 1955 erstmals auch das Originalstück eines schwarzen Musikers in den Hitparaden festgesetzt, ohne daß ihm die Cover-Version, die geglättete Version eines weißen Musikers, vorausgegangen war.

Musik von geistesgestörten Dummköpfen?

Fraglos akzeptiert wurde der Rock 'n' Roll allerdings damals auch in der amerikanischen Öffentlichkeit nicht. Er war Diskussionsgegenstand, an ihm schieden sich die Geister und Generationen. Und wem kein soziales oder politisches Argument zu Gebote stand, um seine atavistische Rassenvorstellung durchzusetzen, der versuchte es über emotional motivierte Kampagnen gegen den als Niggermusik diffamierten Rock 'n' Roll, der sich anschickte, zum Artikulationsorgan für integrierte Amerikaner zu werden. An Flugblättern (S. 918) von Befürwortern der Rassentrennung Ende der fünfziger Jahre kann man studieren, wie tief der Schock wohl sit-

Das meistverkaufte dynamische System Deutschlands.



The absolute sound Nr. 17/80

, ... the effect was rather like being able to hear deeper into the recording.'

Audio Nr. 9/79

, ... , daß er die Spitze dessen darstellt, was Audio bisher testete, ist unzeifelhaft.'

Stereoplay Nr. 1/80

, Eine Leistung, die noch von keinem anderen Tonabnehmer erreicht wurde.'

, ... kam Stereoplay zu folgendem Urteil: ... stellt ein dream set dar,wie die US - Freaks sagen; es dürfte so rasch nicht zu schlagen sein.'

radio fernseh phonopraxis Nr. 6/80

, Es lohnt kaum, die klanglichen Eigenschaften dieses Systems ausführlich zu beschreiben, denn es übertrifft deutlich alles, was wir an Tonabnehmern bisher getestet haben. '

Dynavector

QUERSCHNITT DES DYNAVECTOR
KARAT DV 100 R : DAS ERSTE
SYSTEM DER WELT MIT MASSIVEM
RUBIN - NADELTRÄGER
(NUR 2,5 mm KURZ)
UNVERBINDLICHE
PREISEMPFEHLUNG DM 500,-

SCOPE

SCOPE ELECTRONICS
VERTRIEB GMBH & PARTNER KG
GENERALVERTRETUNGEN FÜR
BRD UND WESTBERLIN
2 HAMBURG 20
CURSCHMANNSTR. 20
TEL. : 040 / 47 42 22
TX : 02 - 11699 RUWEG

HIFI 80 DÜSSELDORF
STAND 3010

zen mußte, daß plötzlich eine stark von afroamerikanischer Kultur geprägte Musik zur allgemeinen Jugendsprache werden konnte.
Auf einer anderen Ebene zeigten Musiker wie Frank Sinatra mit ihrer Aversion gegen den Rock 'n' Roll, wie gefährlich diese Musik den etablierten Unterhaltungskünstlern geworden war: „Rock 'n' Roll-Musik riecht falsch und unecht. Sie wird meistenteils gesungen, gespielt und komponiert von geistesgestörten Dummköpfen und mit Mitteln schwachsinniger Wiederholungen sowie schlitzohriger, unzüchtiger, unumwunden dreckiger Sprache ... sie ist die martialische Musik jedes ... Verbrechers auf der Erde." Eher besonnen wirkt dagegen, was der Jazzmusiker Stan Kenton am 13. Juni 1956 in der Zeitschrift „Variety" zum Rock 'n' Roll mitteilte: „Ich betrachte den Rock 'n' Roll nicht mit der gleichen erschreckten Ablehnung wie manche Musiker... Er kann sein und bisweilen ist er sogar eine Form von Jazz. Er hat einen swingenden Rhythmus und ausgeprägte Improvisationen. Ich glaube, er erzeugt viele Jazzfans. Er ist beispielsweise die Hauptattraktion für elf- bis sechzehnjährige Kinder ... Aber wenn diese ein wenig älter werden, ändert sich ihr Geschmack. Sie sehen sich nach Musik um, die ausgearbeiteter ist, die mehr aussagt ..."
Das Argument, Rock habe mit Kriminalität zu tun — wie in Sinatras Ausspruch — , tauchte noch häufiger auf, und sei es in der gemilderten Form des Soziologen Joseph D. Lohman: „Ich glaube nicht, daß es eine Beziehung zwischen Jugendkriminalität und Rock 'n' Roll gibt, aber Rock 'n' Roll ist das Symptom für Bedingungen, die Kriminalität hervorrufen können" (Time Magazine, 1956). In Houston, Texas, gab es 1955 ein sogenanntes „Wash-out-the-Air"-Komitee, gewissermaßen eine „Aktion sauberer Rundfunk", die es fertigbrachte, sechsundzwanzig Rhythm & Blues-Kompositionen aus den Sendeanstalten auszuschließen, vorwiegend wegen angeblich sexueller Anzüglichkeiten. Unter den Kompositionen, die auf den Index kamen, waren B. B. Kings „You Upset Me Baby", Ray Charles' „I Got a Woman", Elvis Presleys „Good Rocking Tonight" oder von den Drifters „Honey Love". Elvis Presleys Beckenbewegungen (sein Spitzname lautete „Elvis the Pelvis"), die er 1956 in einer Fernsehshow zum besten gab, erregten konservative Kritiker so sehr, daß er eine Zeitlang nur noch von der Hüfte aufwärts gezeigt wurde.

Niedriger Primitivismus

Aber alle Aktionen konnten nicht die wachsende Popularität des Rock 'n' Roll verhindern. (Mancher Bannstrahl forcierte im Gegenteil noch die Beliebtheit bei den Jugendlichen.) 1956 hatte das amerikanische Time Magazine in einem Bericht über den Rock 'n' Roll (23.7.1956) noch vorwiegend über Boykotts und Ausschreitungen bei Veranstaltungen referiert. Am 4. November 1957 wurde unter der Überschrift „The Rock Is Solid", bereits vom Rockestablishment gesprochen: „Je älter Elvis Presley wird (22), desto konservativer wird er: Sein bevorzugtes Fahrzeug ist nicht mehr seine schwarze Harley-Davidson. . ., sondern eine prächtige, schwarze, bankierhafte Cadillac-Limousine. . ." Und daß das New York Times Magazine solche Themen formuliert wie „Why They Rock'n'Roll — And Should They?" (12. 1. 1958) oder „Global Report on Rock' n'Roll" (20. 4. 1958), zeigt, welchen Stellenwert das musikalische Phänomen in wenigen Jahren bekommen hatte.
In dem Report antworteten Korrespondenten des Magazins aus England, Frankreich, Deutschland, der Sowjetunion, aus Polen, Italien, Ägypten, Japan, Indien, Argentinien und Kanada. Wenn es noch eines Beweises der weltweiten Verbreitung des Rock 'n' Roll bedurft hätte — hier wäre er zu finden gewesen.

NOTICE !

STOP

Help Save The Youth of America

DON'T BUY NEGRO RECORDS

(If you don't want to serve negroes in your place of business, then do not have negro records on your juke box or listen to negro records on the radio.)

The screaming, idiotic words, and savage music of these records are undermining the morals of our white youth in America.

Call the advertisers of the radio stations that play this type of music and complain to them!

Don't Let Your Children Buy, or Listen To These Negro Records

Der englische Korrespondent zitierte einen Priester, der seine Predigt in einem Wortspiel mit einem Zitat aus Deuteronomium 32,31 einleitete: „For their rock is not as our Rock, even our enemies themselves being judges" („Denn unser Fels ist nicht wie ihr Fels — des sind unsre Feinde selbst Richter"). Damit wurde schon angedeutet, daß die britische Variante zum allgemeinen Rock 'n' Roll-Phänomen zwar ebenso populär wie in den Staaten war, aber weniger aufgeregt. Der britische Rock hänge sehr von den allgemeinen Regeln in Tanzsälen ab, „wonach jeder Partner immer wenigstens einen Fuß auf dem Boden haben müsse".
Der französische Korrespondent berichtete davon, daß an der Seine der Rock 'n' Roll als eine reine Tanzmode empfunden werde und mittlerweile vom Cha Cha Cha abgelöst sei. Als der Film „Rock around the Clock" nach Paris kam, traf auch die französische Polizei Vorkehrungen. Das wäre allerdings kaum nötig gewesen: „Die Affäre verlief so ruhig wie ein Schachspiel."
In Deutschland nehme man den Rock 'n' Roll eher als Sport und athletischen Wettbewerb, gewissermaßen als avantgardistische Trimm-Dich-Bewegung. Eine Massenbewegung sei er aber auch dort: „Der beste Beweis, daß Rock 'n' Roll hier als Sport aufgefaßt wird, ist der, daß er eine Uniform notwendig macht. Ein junger Mann muß dazu Blue Jeans tragen, sonst kann er kein Mädchen zum Tanzen auffordern. Und jeden Tag werden Angehörige der amerikanischen Streitkräfte vor dem Post Exchange angebettelt, sie möchten ‚echte' Blue Jeans für Deutsche Mark besorgen." In der Sowjetunion wurde — laut New-York-Times-Korrespondent — der Rock 'n' Roll als eine Form westlich dekadenter Kultur angesehen, die die jungen Leute zu willenlosen Kreaturen des kapitalistischen Systems stempelte. Dmitrij Schostakowitsch wurde zitiert: „Niedriger Primitivismus — der Feind der Kunst." Aber all das konnte nicht verhindern — genausowenig wie die Indizierung von Jazz und Schlager Jahre zuvor —, daß auch in der Sowjetunion die Tanzmusiker mehr und mehr Rockidiomatik aufnahmen.
In Polen war der Rock 'n' Roll zu jener Zeit eine beliebte Freizeitbeschäftigung bei den Studenten. Daß er ab 1958 allmählich an Attraktivität verlor, führte der Korrespondent Sidney Gruson interessanterweise darauf zurück, daß er weder von Staats wegen noch durch die mächtige katholische Kirche in Polen offiziell befehdet wurde. In Japan — wie hätte es anders sein können — war die Jugendkultur ein getreues Abbild der amerikanischen, mit Masaaki Hirao als gelbem Elvis Presley. Und in Indien wurde von der Jugend ebenfalls Rock 'n' Roll getanzt, aber — so Korrespondent A. M. Rosenthal — „it will never replace cricket".

Keine Kulturrevolution

Rock 'n' Roll war in den fünfziger Jahren ein Faktor jugendlicher Kultur auf der ganzen Welt geworden. Aber er galt als Tanzvergnügen, vielleicht als Revolte des Stils, aber ohne revolutionäre Gesinnung. Allenfalls stellte er, analog zu einem populären Film der Zeit, eine „Rebellion ohne Grund" dar. Erst in den sechziger und den retrospektiven siebziger Jahren wurde der Rock 'n' Roll zur Kunst und zum Medium der jugendlichen Revolution verklärt. Das Wort des Hegelianers Michelet, von Walter Benjamin in seinen Schriften zitiert: „Chaque époque rêve la suivante", läßt sich auch umkehren: Jede Epoche träumt ihre Vergangenheit. Der Rock 'n' Roll war nur für die siebziger Jahre eine Kulturrevolution. Für die fünfziger Jahre selbst galt er als das, was die Zeitschrift „Variety" bereits 1955 betonte: „Best Thing that's Happened in Disk Biz in Years."

Wolfgang Sandner

Yeh-Heh-Heh-Hes, Baby, in: Time Magazine, 18.6.1956
Global Report on Rock 'n' Roll, in: New York Times Magazine, No. 107, 20.4.1958
G. Samuels: Why They Rock'n'Roll — And Should They?, in: New York Times Magazine, No. 104, 12.1.1958
Houston's „Wash-out-the-Air" Comm. Knocks 26 R & B Tunes Out of Box, in: Variety, 24.8.1955
Segregationists Would Ban All Rock & Roll Hits, in: Billboard, 7.4.1956
Deep South R & R Hassle, in: Billboard, 7.4.1956
Rock 'n' Roll: Pros 'n' Cons, in: Variety, 13.6.1956
Rock 'n' Roll, in: Time Magazine, 23.7.1956
The Rock Is Solid, in: Times Magazine, 4.11.1957
Paul Oliver: The Story of the Blues. New York, 1969, S. 167

Nachrichten

Berliner Festspiele

Die internationalen Sommerfestspiele Berlin 1980 finden statt vom 15. Juli bis 9. August. Die Berliner Festwochen werden in diesem Jahr zum dreißigsten Mal veranstaltet, und zwar vom 1. September bis 6. Oktober.
Information: Berliner Festspiele GmbH, Budapester Straße 48—50, 1000 Berlin 30, Telefon 26341.

Jecklin-Musiktreffen 1980

Seit 1938 veranstaltet das Zürcher Musikhaus Jecklin Musikwettbewerbe für Jugendliche. Neu ist das Thema des Treffens: Die Improvisation. Junge Pianisten bis zu zwanzig Jahren haben zwei kurze Improvisationen zu spielen — eine frei und eine nach Vorgabe. Alle Stile sind zugelassen: traditionelle Formen, Jazz, freie Improvisation. Wie bereits im letzten Jahr wird kein Wettbewerb durchgeführt. Im Vordergrund steht der Gedanke eines Musiktreffens unter Jugendlichen: gegenseitiges Zuhören, Anregung und Gedankenaustausch. Alle Vorträge werden von einer neutralen Expertengruppe, in der alle Stilrichtungen vertreten sind, beurteilt, die außergewöhnliche Leistungen mit einer Auszeichnung bedenken kann und die auch die Teilnehmer für das öffentliche Schlußkonzert auswählt, das Anfang November 1980 im kleinen Tonhallesaal in Zürich stattfindet.
Das Jecklin-Musiktreffen 1980 findet statt am 27. und 28. September 1980 im Konservatorium Zürich. Teilnahmebedingungen und Anmeldeformulare sind beim Musikhaus Jecklin, Rämistr. 30 + 42, 8024 Zürich 1, erhältlich. Anmeldeschluß ist der 31. August 1980.

Kasseler Musiktage 1980

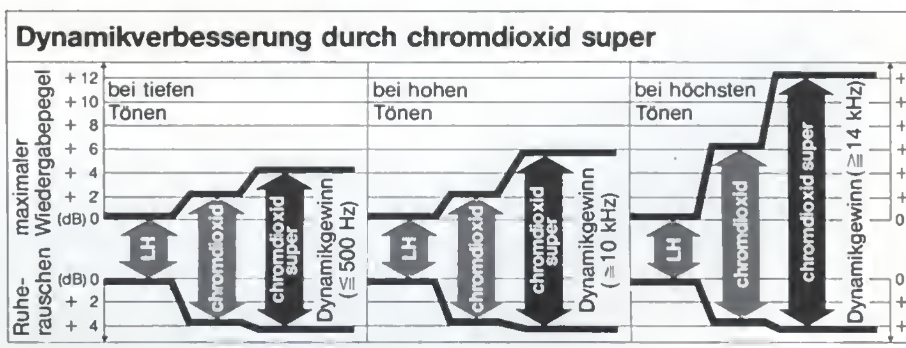
Die diesjährigen Kasseler Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November stehen unter dem Thema „Joseph Haydn — heute". In sechs Konzerten (Konzertante Musik, Der englische Haydn, Kammermusik, Geistliches Konzert, Divertimento, Oper) erklingen Werke aus den verschiedenen Schaffensphasen Haydns, die einen Eindruck von der gattungsmäßigen und stilistischen Vielfalt im Werk dieses Komponisten vermitteln sollen. Für die Kasseler Musiktage 1980 schrieb Günter Bialas als Auftragswerk „Haydn-Fantasien oder Der Weg nach Eisenstadt". Den Konzerten geht ein Symposion mit dem Thema „Der historische Haydn — heute" voran, an dem Musikforscher und ausübende Künstler als Referenten teilnehmen.
Information: Geschäftsstelle der Kasseler Musiktage, Heinrich-Schütz-Allee 33, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

17. Musikfestival Tibor Varga

In Sion, Hauptstadt des Wallis im Herzen der Schweizer Alpen, findet vom 18. Juli bis 26. September 1980 das von dem Geiger und Pädagogen Tibor Varga 1964 gegründete Musikfest statt. Das Programm umfaßt fünfzehn Kammer- und symphonische Konzerte in Sion und Umgebung mit internationalen Solisten und Orchestern.
Parallel zu den Konzerten werden von der Musikakademie von Sion ca. zwanzig Meisterkurse in zehn Instrumentalfächern organisiert. Der 14. internationale Violinwettbewerb Tibor Varga für Geiger von fünfzehn bis fünfunddreißig Jahren wird vom 2. bis 8. August 1980 durchgeführt.
Auskunft: Festival Tibor Varga, Postfach 3374, CH-1950 Sion, Telefon (0 27) 22 66 52.

Pop-Nachwuchs-Festival

Das Pop-Nachwuchs-Festival '80 der Deutschen Phono-Akademie wird in diesem Jahr vom 9. bis 11. November in Würzburg durchgeführt. Es dient der Förderung begabten Nachwuchses im Bereich der Popmusik und wird unterstützt durch die ARD-Hörfunkanstalten, das Deutsche Fernsehen, Kulturinstitutionen auf Bundesebene und die Stadt Würzburg. Stipendien von je 10 000 DM werden in den drei Sparten Rock, Jazz und Folk / Lied / Song vergeben sowie ein Förderpreis der Stadt Würzburg in Höhe von 3000 DM. Die ausgewählten Gruppen und Solisten werden in zwei öffentlichen Veranstaltungen im Stadttheater in Würzburg vorgestellt.
Auskunft: Deutsche Phono-Akademie, Katharinenstraße 11, 2000 Hamburg 1.





Schallplattenpreis Phono '79
Den Schallplattenpreis des österreichischen Komponistenbundes erhielt die Firma Telefunken-Decca für die Platte: Streichquartette (Webern, Haubenstock-Ramati, Urbanner), gespielt vom Alban-Berg-Quintett, Bestellnummer 6.41994 AW.

Swarowsky-Preis
Beim zweiten Hans-Swarowsky-Dirigentenwettbewerb wurden folgende Nachwuchsdirigenten ausgezeichnet: 1. Preis: Michael Morgan, USA; 2. Preis: Salvador Mas, Spanien; 3. Preis: Dimitri Demetriades, Griechenland, Tamas Koncz, Ungarn. Die beiden jüngsten Teilnehmer, die ins Semi-Finale aufgerückt sind: Carlos Kalmar, Österreich (geb. 1958), und Ulf Schirmer, BRD (geb. 1959), erhielten ein Ehrendiplom.

Rudolf Kempe Society
Die in London gegründete Rudolf Kempe Society ist eine gemeinnützige Gesellschaft mit dem Ziel, die Dokumente der künstlerischen Arbeit Rudolf Kempes zu erhalten und auszuwerten. Präsident der Gesellschaft ist Dietrich Fischer-Dieskau, Vizepräsident Sir Charles Groves CBE.
Information: Organising Secretary Moira Miller, J67 Du Cane Court, Balham High Road, London SW17 7JX, Telefon 01-675 1607.

Bellaphon
Branko Zivanovic, Präsident von Bellaphon-Records, und John Cooper, Direktor von Fabulous-Records, unterzeichneten einen langfristigen Vertrag, der Bellaphon die Vetriebsrechte für Fabulous-Records in den deutschsprachigen Ländern einräumt.

CBS
Jürgen Vorlauf, bislang PR-Manager Klassik der CBS Schallplatten GmbH in Frankfurt, wurde zum Manager Klassik ernannt und hat damit die Verantwortung für die Bereiche Public Relations, Artists and Repertoire und Marketing im Klassik-Department von CBS Deutschland übernommen. Er tritt die Nachfolge von Hans-Joachim Daub an, der die Firma verlassen hat. Jürgen Vorlauf zur Seite stehen Stefanie Ambros als Koordinator Klassik, d.h., sie kümmert sich um die administrativen und organisatorischen Belange der Abteilung, und Angelika Beier als Sekretärin Klassik.

EMI Electrola
Dr. Herfried Kier wurde in Ergänzung zu seiner bisherigen Tätigkeit als General-Manager der Programm- und Marketing-Abteilung Klassik der EMI Electrola zum European Marketing Supervisor der EMI ernannt. Dr. Kier ist somit vordringlich für die Koordinierung von Marketing und Promotion der EMI-Gesellschaften im Festland-Europa für das internationale Klassikprodukt verantwortlich.

Polygram
Coen Solleveld, Vorsitzender der Polygram-Geschäftsführung, wurde zum „Officier in de Orde von Oranje-Nassau" ernannt (eine Auszeichnung, die vergleichbar ist mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse). Seit 1978 steuert Coen Solleveld das deutsch-niederländische Unternehmen Polygram von New York aus, um dessen Position auch in den USA auszubauen und zu festigen.

Teldec Import Service
Der TIS eröffnete in Hamburg 61, Borsteler Chaussee 85—99, seine neuen Büro- und Lagerräume. Auf einer Gesamtfläche von 2000 Quadratmetern werden 500000 Tonträger, davon 95% LP, gelagert. Wenn man alle hier zum Verkauf aufgestellten Schallplatten hören wollte, müßte man an ca. 16000 Tagen jeweils 24 Stunden lang ununterbrochen Platten auflegen: 43 Jahre lang. Mit 15000 Titeln von rund 50 vertretenen Firmen (250 Labels) und einem Jahresumsatz von über 11 Millionen DM, erzielt durch den Verkauf von 1,5 Millionen Tonträgern (1979), setzte sich der Teldec Import Service innerhalb von fünf Jahren an die Spitze aller deutschen Importfirmen von Schallplattengesellschaften.

Phono Interessenverband e.V.
Der in Hamburg gegründete Phono Interessenverband e.V. will objektive Informationen über den HiFi- bzw. Phono-Markt sammeln, Qualitäts- und Preisvergleiche von Produkten, Fachhändlern und Servicewerkstätten durchführen und die Ergebnisse einer möglichst breiten Bevölkerungsschicht zugänglich machen. Der Verein verfolgt keine eigenwirtschaftlichen Interessen. Die Beratungen sind kostenlos.
Telefonische Informationen unter folgenden Nummern: 040/276806, 040/63764152, 040/387810 (Uwe Glissmann, Prof.-Brix-Weg 8, Hamburg).

PLÄNE PROJEKTE PERSPEKTIVEN

PLÄNE PROJEKTE PERSPEKTIVEN

Schallplatten-chronik des Monats

Ein vollständiger Zyklus der Mozart-Symphonien von der **Academy of St. Martin-in-the-Fields:** Nach ihrer schon einige Jahre alten Einspielung der Symphonien Nr. 1—20 legt Philips mit dem englischen Ensemble unter Neville Marriner jetzt eine zweite Kassette vor, die vom Salzburger A-dur-Werk KV 134 bis zur Jupiter-Symphonie reicht. Auch die noch in den Anfängen steckende Mozart-Serie in historischer Aufführungspraxis findet in diesem Monat ihre Fortsetzung: Teldec veröffentlicht den Volume 2 der vorgesehenen Gesamteinspielung mit der **Academy of Ancient Music.** Beide englische Akademien, die ältere „moderne" von St. Martin und die jüngere „historische" um den Cembalisten Christopher Hogwood, sind auch noch mit anderen Neueinspielungen in den herbstlichen Veröffentlichungslisten vertreten: Die Academy von St. Martin ergänzt ihre Aufnahme von Händels „Wassermusik" durch eine Interpretation der „parallelen" „Feuerwerksmusik", sie hat außerdem unter ihrem ehemaligen Konzertmeister Neville Marriner eine umfangreiche Anthologie von Rossini-Ouvertüren erarbeitet, die von Philips als Vier-LP-Kassette vorgelegt wird. Die Academy of Ancient Music hat für Decca eine Einspielung von Händels „Messias" im originalen Klangbild gemacht.

Nachdem **Leonard Bernstein** mit den New Yorker Philharmonikern in den vergangenen Jahren mehrere der späten Haydn-Symphonien für CBS eingespielt hat, wird diese Reihe jetzt um eine LP erweitert, die die beiden Londoner Werke Nr. 97 C-dur und Nr. 98 B-dur zusammenfaßt. Auch vom „mittleren" Haydn gibt es eine Neuaufnahme: EMI veröffentlicht die Symphonien Nr. 44 und 45 mit dem Polnischen Kammerorchester unter **Jerzy Maksymiuk.** Das Klassik-Unikum wird von CBS gestellt: Eine Platte mit „Linzer" und „Prager" Symphonie Mozarts, die im Zusammenhang mit dem New Yorker „Mostly Mozart"-Festival entstand und an der Spitze des Festivalorchesters den französischen Flötisten **Jean-Pierre Rampal** präsentiert. Die Premiere bedeute, wie man hört, allerdings nicht den Versuch eines weiteren prominenten Instrumentalisten, ans Dirigierpult „umzusteigen", sondern muß der Kategorie musikalischer Seitensprünge zugerechnet werden.

Mit der **Camerata Bern** und **Heinz Holliger,** die vor zwei Jahren als engagierte (und erfolgreiche) Vorkämpfer für die Musik des Bach-Zeitgenossen Jan Dismas Zelenka Aufsehen erregten, legt die Archiv-Produktion eine umfassende Dokumentation der sogenannten Mannheimer Schule vor. Die Kassette enthält auf drei LP Symphonien und Instrumentalkonzerte von Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Anton Filtz, Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer und Ludwig Lebrun. Bis auf das Flötenkonzert Richters sind alle Werke — darunter neben Konzerten für Violine, Violoncello und Oboe auch zwei „Konzertante" — Katalogneuheiten. Eine Art Fortsetzung dazu bildet eine DG-Kassette mit sämtlichen Bläserkonzerten Mozarts in Aufnahmen der **Wiener Philharmoniker** unter **Karl Böhm.** Die Mehrzahl dieser Einspielungen mit den jeweiligen ersten Solisten der Wiener sind Wiederveröffentlichungen, neu ist allein die Aufzeichnung der vier Hornkonzerte mit **Günter Högner.**

Daß der bedeutende Pianist **Anton Rubinstein** (1829—1894) auch Komponist war, weist der Schallplattenkatalog zwar ganz gut aus. Doch gerade Rubinsteins Klaviermusik ist traditionell schwach vertreten. Noch vor seinen Hauptwerken erfahren jetzt ausgerechnet die vierhändigen Kompositionen des Virtuosen im Rahmen der „Russischen Serie" von RCA eine Wiederbelebung; **Kenneth Broadway** und **Ralph Merkham** sind die Pianisten.

RCA veröffentlicht einen neuen Beethoven-Symphoniezyklus. Er wurde von VEB Deutsche Schallplatten übernommen und macht mit der Interpretation der neun Werke durch die **Dresdner Staatskapelle** unter ihrem schwedischen Chefdirigenten **Herbert Blomstedt** bekannt. RCA hatte alle Symphonien bisher nur in den historischen Toscanini-Einspielungen im Katalog.

Philips engagiert sich für die russische Symphonik der Spätromantik: Die Firma präsentiert zum Saisonbeginn zwei Kassetten mit Gesamtaufnahmen der Symphonien von Sergej Rachmaninow und Alexander Skrjabin. Die Rachmaninow-Aufnahmen wurden mit den **Rotterdamer Philharmonikern** reproduziert; in der Skrjabin-Einspielung dirigierte **Eliahu Inbal** „sein" **Rundfunk-Symphonieorchester Frankfurt.**

Claudio Arrau hat die Walzer von Frédéric Chopin eingespielt. Die Interpretationen des siebenundsiebzigjährigen Pianisten erscheinen zunächst in einer Chopin-Kassette, die Philips in diesen Wochen analog zur Schumann-Anthologie des Vorjahres veröffentlicht. Doch soll die Walzerplatte im September zusammen mit einer Schubert-LP (späte c-moll-Sonate und c-moll-Allegretto) auch einzeln herausgebracht werden.

Die Aufnahmeserie der Brahms-Konzerte mit dem **Gewandhausorchester Leipzig** unter **Kurt Masur** schließt Philips mit einer Einspielung der beiden Klavierkonzerte ab, deren Solopartien von dem Amerikaner **Misha Dichter** gespielt wurden. Gleichzeitig erscheint eine Fünfzehnplattenkassette mit der Kammermusik von Brahms als Zusammenfassung von bereits einzeln erschienenen Philips-Produktionen, und EMI faßt ihre Einzel-LP mit den Brahms-Symphonien unter **Carlo Maria Giulini** in einer Kassette zusammen.

Opernneuheiten zum Saisonbeginn: In diesen Wochen erscheint als zweite DG-Opernveröffentlichung nach der Karajan-Produktion der „Tosca" die Wiener Einspielung von Verdis „Rigoletto" unter Carlo Maria Giulini — nach Aussage des Dirigenten ein Versuch,

das Werk nicht als „Oper der schönen Stellen" zu interpretieren, sondern als ein Stück von Shakespearescher Größe des Vorwurfs. Decca gibt eine „La Traviata" mit Joan Sutherland und Luciano Pavarotti in den Hauptrollen heraus. In gleicher Besetzung erscheint eine Produktion von Vincenzo Bellinis „La Sonnambula"; es dirigiert in beiden Fällen Richard Bonynge. Zusammen mit Sherrill Milnes setzt das Ehepaar Bonynge/Sutherland sich außerdem für ein weiteres Bühnenwerk von Jules Massenet ein: für den frühen und erfolgreichen Fünfakter „Le Roi de Lahore", der 1877 an der Pariser Oper zur Uraufführung kam. Auch Händel ist wieder mit einer seiner Londoner Opern vertreten: Wie bereits kurz gemeldet, hat Philips auf vier LP den „Ariodante" von 1735 aufgezeichnet; die Hauptrollen sangen neben Janet Baker Edith Mathis und Stuart Burrows. Die Haydn-Opernserie mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne unter Antal Dorati wird mit dem Dramma giocoso „L'incontro improvviso" von 1775 fortgesetzt, als Vokalsolisten wirken in dieser „improvisierten Begegnung" u. a. Margaret Marshall, Claes-H. Ahnsjö und Benjamin Luxon mit. (Produzent Erik Smith hat übrigens inzwischen bereits grünes Licht für die Fortsetzung der Serie mit der Burleske „L'infedeltá delusa" gegeben.) EMI setzt sich für den unbekannten Richard Strauss ein: Nach der Dresdner „Schweigsamen Frau" soll im September eine erste Einspielung des „Intermezzos" in einer Münchner Produktion mit Lucia Popp, Gabriele Fuchs, Adolf Dallapozza, Dietrich Fischer-Dieskau. Kurt Moll und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Wolfgang Sawallisch erscheinen. Für den dritten Debussy-„Pelléas" innerhalb weniger Monate sorgte indes RCA durch die Übernahme einer Erato-Produktion mit Jeanette Pilou und Eric Tappy in den Titelrollen; die Leitung hatte der Schweizer Armin Jordan.

In den Bereich zwischen die „Klassiker der neuen Musik" und die aktuelle Avantgarde zielt eine Aufnahmeserie der Deutschen Grammophon, die dieser Tage veröffentlicht wurde und auf drei Platten großbesetzte **moderne Orchestermusik** bietet: Unter Giuseppe Sinopoli spielt das Symphonieorchester des NDR drei Spätwerke Bruno Madernas, das Kölner Rundfunk-Symphonieorchester und der WDR-Chor sind die Interpreten der Ersteinspielung von Luciano Berios „Coro" unter Leitung des Komponisten. Das Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa setzt sich zusammen mit der Peter-Serkin-Gruppe Tashi für „Quatrain" und „A Flock Descends into the Pentagonal Garden" des fünfzigjährigen Japaners Toru Takemitsu ein. Auf einer vierten Platte bieten die Brüder Kontarsky eine Diskuspremiere von György Ligetis „Drei Stücken für zwei Klaviere", die gekoppelt sind mit zwei zweiklavierigen Werken von Bernd Alois Zimmermann, den frühen „Perspektiven" und den „Monologen". Ergänzt wird dieses Paket mit Musik des 20. Jahrhunderts durch drei weitere Veröffentlichungen der Musik Karlheinz Stockhausens in Interpretationen des Komponisten; sie enthalten die Stücke „Inori", „Sternklang" und „Sirius".

Als weitere **Rubinstein**-Erstveröffentlichung erscheint in diesem Monat auch in Deutschland eine Platte mit Mozart-Klavierquartetten, die der Pianist 1971 als Vierundachtzigjähriger mit dem **Guarneri-Quartett** gemacht hat.

Noch bevor die 1979er-Serie in der Bundesrepublik veröffentlicht ist, hat **Rudolf Buchbinder** die zweite Folge seiner (vierteiligen) Gesamteinspielung der zweiunddreißig Klaviersonaten Beethovens abgeschlossen, die bis 1982 im Zusammenhang mit seinen Konzerten beim „Carinthischen Sommer" von Teldec produziert wird. Parallel zu seinen diesjährigen Konzerten am 13. und 22. Juli in der Ossiacher Stiftskirche fanden — allerdings im Kongreßsaal von Villach — Aufzeichnungen der Sonaten op. 2 Nr. 1 und 2, 26, 28, 49 Nr. 1 und 2, 53 und 111 statt. Die erste in Kürze greifbare Kassette enthält die Sonaten op. 2 Nr. 3, 10 Nr. 3, 27 Nr. 2, 31 Nr. 2 und 3, 57 und 79. Als „historische" Parallele dazu veröffentlicht Teldec in diesem Herbst eine aus England übernommene Dreiplattenkassette mit **Malcolm Binns** an verschiedenen Hammerflügeln.

Was für die Deutsche Grammophon eine neue Puccini-„Bohème" unter **Carlos Kleiber** werden sollte, wurde wegen vorzeitiger Abreise des Dirigenten, der sich den recht unprofessionell wirkenden Luxus des „Nicht-in-Stimmung-Seins" leistete, kurzerhand in eine Neuaufnahme des Verdi-Requiems unter **Claudio Abbado** umfunktioniert. Die Mailänder Scala-Produktion mit den eilig ergänzten Solisten Katia Ricciarelli, Shirley Verrett, Placido Domingo und Nikolai Ghiaurov wird zu Beginn der Herbstsaison veröffentlicht werden und erlaubt dann Antworten auf die Frage, inwieweit der Produktionsschnellschuß ein interpretatorischer Treffer geworden ist — oder nicht.

Das gesamte Klavierwerk Sergej Rachmaninows bietet RCA in einer französischen Einspielung mit dem hierzulande noch kaum bekannten Pianisten **François-Joël Thiollier** an. Die Veröffentlichung umfaßt neun LP.



François-Joël Thiollier

Überraschend schnell folgt auf die Toccatenplatten eine weitere Bach-LP des kanadischen Nonkonformisten **Glenn Gould** bei CBS: Sie enthält in Aufnahmen vom Anfang des Jahres eine Reihe der „Kleinen Präludien", die durch verschiedene Einzelsätze — Präludien, Fughetten, Fugen — ergänzt sind.

Unveröffentlichte Motetten **Orlando di Lassos** hat das Alsfelder Vokalensemble unter Wolfgang Helbich für Telefunken gesungen und digital aufzeichnen lassen. Die Aufnahme, um eine Reihe verschiedensprachlicher Madrigale ergänzt, erscheint demnächst. Eine weitere Lasso-Platte legte Christophorus unter dem Titel „Orlando di Lasso und das Haus Wittelsbach" aus Anlaß des achthundertjährigen Bestehens des bayerischen Königshauses vor. Ausgeführt wird dieser Querschnitt, der mit einer Reihe von Huldigungsmusiken bekannt macht, vom Wiener Motettenchor und dem Ensemble Musica Antiqua Wien unter Leitung von Bernhard Klebel.

Neuaufnahmen der großen Schubert-Liederzyklen: **Dietrich Fischer-Dieskau** legte eine neue (seine mindestens fünfte) Schallplatteninterpretation der „Winterreise" vor, wobei er sich, wie auch sonst bevorzugt in den vergangenen Jahren, nicht einen „hauptamtlichen" Begleiter, sondern einen Solopianisten als Partner wählte — in diesem Fall **Daniel Barenboim**. Von **Peter Schreier**, der für Eurodisc zwei LP mit Beethoven-Liedern eingesungen hat, hielt EMI seine Salzburg-bewährte Version der „Schönen Müllerin" mit dem Gitarristen **Konrad Ragossnig** als Begleiter fest.

Aus Anlaß des 65. Geburtstags von **Rudolf Schock** am 4. September veröffentlicht Eurodisc vier Operngesamtaufnahmen, in denen der Bertelsmann-Star der sechziger Jahre die männlichen Hauptrollen singt: Aubers „Fra Diavolo", Puccinis „Tosca", Verdis „Macht des Schicksals" und Tschaikowskys „Eugen Onegin".

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum der **Literatur-Produktion der Deutschen Grammophon** wird das „Literarische Archiv" während der Frankfurter Buchmesse mit der Veröffentlichung einer (übrigens digitalen) Aufzeichnung von Kleists „Zerbrochenem Krug" in der Besetzung des Berliner Schloßparktheaters — u. a. mit Helmut Wild und Bernhard Minetti — feiern. Außerdem erscheint eine Platte mit Dichterlesungen der Autorinnen Christa Wolf und Gabriele Wohmann, und parallel zu den Serien „Resonance" und „Archiv-Resonance" wird eine Reihe „Wort-Resonance" mit fünfzehn Startplatten aus der Taufe gehoben. Zur 25. Wiederkehr des Todestags von Thomas Mann erscheint beim „Literarischen Archiv" Ende August eine Zusammenfassung von Lesungen des Autors. Historische Kabarett- und Chansonaufnahmen schließlich mit — unter anderen — Erich Kästner, Theo Lingen und Helen Vita bereitet eine Dreiplattenkassette auf, die unter dem Titel „In Seligkeit und Sünden" „Gesungenes, Gesprochenes, Gereimtes und Gemeintes aus spitzer Feder" annonciert und firmenintern bereits mit dem Slogan „einzige nicht jugendfreie Kassette der Saison" gehandelt wird.

Ingo Harden

PHILIPS HIGH FI

AUTORITÄT FÜR T



LITY ELECTRONICS
CHNISCHE WERTE

Ihre Suche nach dem endgültigen HiFi-Ergebnis ist beendet.

Erste Testberichte in HiFi-Fachzeitschriften. Dem technisch interessierten HiFi-Hörer empfehlen wir zum besseren Kennenlernen dieser Anlage die Testberichte in ,,fono forum" vom Dezember 1979 und ,,Audio" vom Februar 1980. ,,Audio" schreibt: ,,Alle vier Komponenten sind so unabhängig voneinander, daß jedes Einzelgerät auch eine Bereicherung für Fremdanlagen darstellt. Besonders der Philips Tuner AH 180 T darf in bezug auf Bedienungskomfort und Empfangsleistung als echter Geheimtip gelten."

Plattenspieler mit Direct-Control-Antrieb. Der vollautomatische Plattenspieler 829 bietet mit nur 0,05% Gleichlaufschwankungen sehr gute Laufeigenschaften und – typisch für Direct Control – einen hervorragenden Rumpelabstand von 73 dB. Der hochwertige Linear-Tonarm trägt eines der besten Tonabnehmersysteme von Philips: das Super M 406 II.

Der Micro-Processor-gesteuerte Tuner Beim Tuner 180 ist erstmalig die direkte Eingabe der Senderfrequenz – wie bei einem Taschenrechner – möglich. 12 Sender können per Micro-Processor abrufbereit gespeichert werden. Zum Bedienungskomfort gehört auch ein Sendersuchlauf. Dieser Digital-Tuner arbeitet mit einem Quartz-Synthesizer, der sehr genau jede gewünschte Frequenz abstimmt, wahlweise in 100-kHz- oder 50-kHz-Schritten. Mit der Eingangsempfindlichkeit von 0,9 Microvolt empfängt er auch entfernte Sender noch klar und stereo-würdig.

Die absolut klangreine Steuereinheit. Der Vorverstärker 280 ist mit 0,005% Klirr absolut klangrein. Er bietet die exzellente Möglichkeit, mit verschiedenen Einsetzfrequenzen den Frequenzverlauf dem Wiedergaberaum anzupassen. Zwei Plattenspieler und zwei Bandgeräte können angeschlossen werden. Für Band-zu-Band-Aufzeichnungen gibt es eine Kopierschaltung, die es erlaubt, gleichzeitig eine Radio-Sendung zu hören.

180 Watt pro Kanal übertragen die volle musikalische Energie. Der Endverstärker 380 liefert 2 x 180 Watt Sinus. Das ist ein riesiges Reservoir für klangliche Dynamik-Spitzen, wie sie kurzzeitig z. B. bei Fortissimo-Einsätzen auftreten. Diese für Millisekunden geforderte hohe Leistung hat nichts mit Lautstärke zu tun, sie präsentiert aber den Klangeinsatz für unser Ohr erfrischend und klar – wie live. TIM-Verzerrungen treten dabei nicht auf. Der Frequenzgang geht von 0 Hertz bis 200.000 Hertz. Meßtechnisch erfaßbare harmonische Verzerrungen von nur 0,05% sind bei weitem nicht mehr wahrnehmbar und stellen die Grenze dar, die in der Endverstärkertechnik erreichbar ist.

Meßwertkonstantes Cassetten-Deck mit Metal-Technik. Das Cassetten-Deck 5748 ist mit drei Tonköpfen bestückt und ermöglicht deshalb die Hinterbandkontrolle. Das Zwei-Motoren-Laufwerk sorgt dafür, daß die Gleichlaufabweichung kleiner als 0,1% DIN bleibt. Es wird über Tipp-Tasten gesteuert. Nach dem letzten technologischen Stand ist das N 5748 für das Bespielen von Metal-Cassetten gebaut. Diese Bänder bieten das klanglich breiteste Frequenzspektrum mit bester Klangdynamik. Mit Dolby ist der Geräuschspannungsabstand größer als 63 dB.

Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Bitte senden Sie mir sofort
detaillierte Unterlagen über die 180er Anlage und über das Programm der Philips High Fidelity Electronics.

Name ______________________

Straße ______________________

PLZ/Ort ______________________

An Philips HiFi, Postfach 10 14 20, 2000 Hamburg 1

HE 180/80 PHI

PHILIPS

PHILIPS



HiFi-Stereophonie Test '80/81

Einführungen und Gesamtredaktion:
Dipl.-Phys. Karl Breh

Mit Test '80/81 geben wir Ihnen in geschlossener Darstellung einen Qualitätsüberblick über eine große Anzahl der am Markt angebotenen HiFi-Bausteine.

Die vorliegende Ausgabe umfaßt Testberichte über 200 HiFi-Bausteine.

Das internationale Angebot an HiFi-Geräten ist bei großer qualitativer Streubreite umfangreicher denn je.

Deshalb ist es wichtig, unabhängig und objektiv informiert zu werden.

Als Orientierungshilfe innerhalb dieses Angebotes dient DIN 45500, in der die Mindestforderungen festgelegt sind, die von Geräten erfüllt werden müssen, wenn sie das Qualitätssymbol „HiFi" für sich in Anspruch nehmen wollen.

Dieser aufschlußreiche Ratgeber beinhaltet vor jeder Testgruppe einen allgemeinverständlichen Einführungstext, der den neuesten technischen Stand berücksichtigt.

Die Tests wurden im verlagseigenen Testlabor, das mit besten Meßgeräten ausgerüstet ist, durchgeführt.

Lesen Sie Test '80/81, bilden Sie sich Ihr Urteil und Sie vermeiden Fehleinkäufe.

DM 22,– + Porto

Zu beziehen über den Fachhandel oder direkt vom Verlag

Verlag G. Braun
Postfach 1709 7500 Karlsruhe 1

1930 1980 50 Jahre Qualität WHD

WHD – wir fertigen seit 50 Jahren Lautsprecher

- HiFi-Lautsprecherboxen und Zubehör
- HiFi-Autolautsprecher
- HiFi-Einbauchassis
- Lautsprecher für ELA-Anlagen



WHD – unüberhörbar gut

WHD

Wilhelm Huber & Söhne oHG
Lautsprecher- und Transformatorenfabrik
7212 Deisslingen a. N.

Schallplatten-kritik

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho. Ar.)
Breun PS 500, Excel ES-70 EX 4, Breun CSV 500, Celestion Ditton 662

Ludolf Baucke (L. B.)
Thorens TD 125, SME 3009/I, Shure V 15/IV, Revox A 720, Dynaco St 80, Lowther Auditorium Acouste

Alfred Beaujean (A. B.)
Philips 977 electronic Super M 412 II, Merentz 4270, Philips 545 MFB

Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Thorens TD 160 Mk II, Shure V 15 III, Sansui ORX 7500, Wigo A 16; Ouadro: zusätzlich AR-2ex

Karl Breh (Br.)
Ortofon MC 30, Rabco SL-8, Micro MA-505, SME 3009/2, Technics SP-10, Micro DDX-1000, Accuphese C-200 / P-300, Sentry III; Ouedro: Ultimo 20 B, Technics EPC-100 C, Shure V 15 IV, Technics SL-1000, Dual 721, Sansui ORX 9001, Centon LE 900 / LE 600

Günter Buhles (G. B.)
Heco 2001, ADC VLM Mk II, Akei AA-1050, Duel CL 270

Jacques Delalande (J. D.)
Garrard 301, SME 3012/II, Shure V 15 III, Sony TTS-4000, PUA-286, Ortofon MC 10 / MCA 10, Sony STR-6200-F, Wharfedale SFB/3; Ouedro: Sony SOD 2020, TA 3130-F, Wherfedale Triton 3

Ulrich Dibelius (U. D.)
Philips AF 797, Shure V 15 II, Philips 412/II, Sensui 771, CLR 3552

Ingo Harden (Ihd)
Micro MR-711, Ortofon MC 20 und MCA 10, Technics EPC-100 C, Dual CV 1700, Canton GLE 100

Klaus-K. Hübler (KKH)
Telefunken S 500 hifi, Pioneer SX 636, Pioneer CS-E 420

Hans-Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Kenwood KR 9040, Lenco L 90, Super XLM Mk II, Canton LE 500

Jürgen Kesting (J. K.)
Sony PS 8750, Sony XL 55 Pro, Ultimo 30 C, Ortofon 30, Wege Leb Zero, Centon GLE 100, Duel 731 O, Ortofon ULM, Shure V 15 IV; Ouadro: Marantz 4400, Canton GLE 100 / GLE 70

Peter Kiesewetter (pk)
Dual 701, Revox A 78, Heco P 5302

Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Unamco T-1, Shure M 95 G, McIntosh MAC 1700, Canton GLE 70

Wulf Konold (W. K.)
Philips 209 S electronic, Super 422, Wega 3120, Philips MFB 532

Georg-Friedrich Kühn (gfk)
Duel CS 601, Ortofon M 20 E, Elac 4000 T Syntector, Heco 1000 P

Herbert Lindenberger (Ll.)
Acousticel 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon Concorde 30, Wega 3110, Soneb OA-4 Typ 2, Philips GA 209 S electronic, Super M GP 422, Phillps 22 RH 521, 532 electronic MFB

Dietmar Polaczek (dp)
Telefunken S 500, Shure M 91 ED, Breun regie 520, AR 3a/improved

Wolf Rosenberg (W. R.)
Sansui 661, Lenco L 70, Audio Technice 15 XE, Centon LE 900

Thomas Rothschild (Th. R.)
Sensui ORX-6500, Thorens TD 125, Shure SME Model 3009, Leak Sandwich 600, Dual CL 240

Thomas Rübenacker (TRü)
Telefunken S 800, Ortofon Concorde 30, Yemehe A-1, Celestion Ditton 442

Wolfgang Sandner (San.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 MG, KH ES 20

Horst Schade (Scha.)
Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Philips 209 S / Super M 422, Luxman R 1500, Philips RH 521, CLR 3452

Siegfried Schibli (-bli)
Thorens TD 145 Mk II, Shure M 91 ED, BASF 8440, Zachry EM 12

Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Sony PS-B 80 „Biotracer", Audio Technice SL 20 SS, Denon DL 103-D mit AU 320, Ortofon MC 20 Mk II mit MCA 10, Telefunken TRX 2000, Centon LE 900 / LE 350, Sensui SS-100

Sammelprogramme

Recitals

Jazz

Eingetroffene Schallplatten

Ariola Eurodisc

Donizetti: Don Pasquale. Jewgenij Nesterenko, Bernd Weikl, Francisco Araiza, Lucia Popp, Peter Lika. Chor des Bayerischen Rundfunks; Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg. 300 382-435 (2 LP)

Glinke: Ruslen und Ludmilla. Valerij Jaroslawzew, Bela Rudenko, Jewgenij Nesterenko, Temara Sinjewskeja u. e.; Chor und Orchester des Bolschoi-Theaters Moskau, Juri Simonow. 300 316-445 (4 LP)

Siegfried Jerusalem. Glanzvolle Arien eus: Freischütz, Oberon, Rienzi, Persifal, Die tote Stadt u. a. Münchner Rundfunkorchester, Heinz Wallberg. 200 089-366

Solo für zwei Superkiller. 201 242-320

Bärenreiter Musicaphon

Beethoven: Septett Es-dur op. 20. Arrangement für neun Bläser von Jiří Družecký. Collegium Musicum Pragense. BM 30 SL 4113

Händel: Stücke und Improvisationen. Frenzpeter Goebels, Cembalo. BM 30 SL 1922

Mašek: Glasharmonika- und Bläsermusik. Bruno Hoffmenn, Glasharmonika; Collegium Musicum Pregense. BM 30 SL 4117

Mozart: Serenede B-dur KV 361 „Gren Partita". Bläser der Tschechischen Philharmonie. BM 30 SL 4115

Besler Komponisten — New Music from Basle. Rudolf Kelterborn: Espansioni, Symphonie; Kemmermusik für fünf Bläser; Phantasmen für Orchester; Musik für Klavier und echt Bläser. Verschiedene Interpreten. BM 30 SL 1716

Flauto dolce e Fleuto treverso. Werke von Fux, Telemann, Ouantz, Kirnberger. Manfred Harras, Blockflöte; Konred Hünteler, Treversflöte; Marthe Gmünder, Cembalo; Roswitha Friedrich, Viola da gambe. BM 30 SL 1921

Französische Flötenmusik des 20. Jahrhunderts. Roussel: Joueurs de Flûte — Ibert: Jeux — Jolivet: Sonete pour Flûte et Piano. Gunther Pohl, Flöte; Wilfried Kessebeum, Kievier. BM 30 SL 1920

O sanfter süßer Hauch. Mendelssohn Bartholdy: Sechs Lieder für vierstimmigen Chor a ceppelle op. 48 — Reger: Ausgewählte Volkslieder für gemischten Chor — Brahms: Lieder und Romanzen für vierstimmigen Chor e cappella. Vokelensemble Marburg, Rolf Beck. BM 30 SL 1337

Bellaphon

Williem Ackerman: Childhood And Memory. Pastels A-ST-2019

Leurindo Almeide: Chamber Jazz. CJ-84

Kenny Burrell: Live At The Village Vanguard. MR 5216

Buck Clayton All Sters: Copenhegen Concert. SteeplеChase SCC-6006/7

Rein de Graaff Quintet: New York Jazz. SJP 130

Alex de Grassi: Slow Circle. Pestels G-ST-2020

Scott Hemilton, Warren Veché: Skyscrapers. CJ-111

Vic Juris: Horizon Drive. MR 5206

Jim Kahr Group. It's You I Love; Losing My Energy; Little Red Rooster; Tell Me u. e. Bi 6030

Dave Kelly: Willing. Appaloosa AP 003

Papa Oyeah Mackenzie and Peter Giger: Africe Meets Europe. Mix 1019

Michael and Friends. Door Out; One By One; Guitar; If u. a. Bi 6020

Charles Mingus: Right Now. VIJ 5012 M

Ted Nash: Conception. CJ 106

Cal Tjader: La onda ve bien. CJP-113

The Tumbling Dice: Midnight Roses. Bi 6010

CBS

Bellini: Norma. Renata Scotto; Tatiana Troyanos; Giuseppe Giacomini; Paul Plishke; Ambrosien Opera Chorus; National Philharmonic Orchestra, James Levine. 79327

Berg: Wozzeck. Welter Berry, Isabel Strauss, Fritz Uhl, Carl Doench; Chor und Orchester der Pariser Oper, Pierre Boulez. 79 251 (3 LP)

Dohnenyi: Variationen über ein Kinderlied — Strauss: Burleske — Litolff: Scherzo. Philippe Entremont, Klevier; National Philhermonic Orchestre, Okko Kemu. 76910

Händel: Feuerwerksmusik; Ouverture; Concerto a due Cori Nr. 3. New York Philharmonic; Members of the Philhermonie Chamber Orchestre, Pierre Boulez. 76834

Offenbach: Gaité Parisienne — Saint-Saëns: Danse macabre — Dukas: L'apprenti sorcier. Orchestre National de France, Lorin Maazel. 76909

Verdi: Aroldo. Montserrat Caballe; Gianfrenco Cecchele; Juen Pons; Louis Lebherz; Opera Orchestra of New York, Eve Oueler. 79328

Weber: Aufforderung zum Tanz — Rimsklj-Korsekow: Sheherazade — Debussy: Vorspiel zu „Der Nachmittag eines Faun". New York Philharmonic, Leonard Bernstein. 73 885

Albeniz-Trio spielt Werke von Albeniz, Sor, de Fella, Halffter, Granados u. a. 73 902

Lazar Berman. Live at Carnegie Hall. Werke von Clementi, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt. Lazar Berman, Klavier. 76876 (2 LP)

John-Williams-Collection spielt Werke von Dowland, Berrios, Rodrigo, Bach, Albeniz u. e. 73 784

Switched-On Brandenburgs. Bach: Brandenburgische Konzerte 1—4. Wendy Carlos. 79227

Joan Armatreding: How Cruel. Amle 63302

Jacques Loussier: Pulsion. 84078

Terry Riley, Elektroorgel. 73 929

Turbo: Leck Of Money; Pretty Eveline; Motorbike Song u. e. 83625

Deutsche Grammophon

Bach: Ouvertüre D-dur BWV 1069; Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-dur BWV 1050. The English Concert, Trevor Pinnock. Archiv 2533 440

Bach: Tocceta und Fuge d-moll BWV 538; Partite diverse sopra „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768; Pessecaglie c-moll. Kerl Richter, Orgel. Archiv 2533 441

Beethoven: Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 „Pastorele". Los Angeles Philhermonic Orchestra, Carlo Maria Giulini. 2531 266

Clérambault: Orphée; Médée. Rachel Yakar, Sopren; Reinherd Goebel, Violine; Wilbert Hazelzet, Traversflöte; Charles Medlam, Viola da gamba; Alan Curtis, Cembalo. Archiv 2533 442

Debussy: Le mer — Ravel: Ma mère l'oye; Rapsodie espagnole. Los Angeles Philharmonic Orchestra, Carlo Marie Giulini. 2531 264

Heydn: Trios für Baryton, Viola und Violoncello. Münchner Baryton-Trio. Archiv 2533 444

Rodrigo: Concierto de Arenjuez; Concierto Madrigal. Narciso Yepes, Godelieve Monden, Gitarre. Philhermonia Orchestra, Garcia Navarro. 2531 208

Soler: Sechs Konzerte für zwei Testeninstrumente. Kenneth Gilbert, Cembalo; Trevor Pinnock, Hammerklavier. Archiv 2533 445

Verdi: Luisa Miller. Gwynne Howell, Placido Domingo, Elena Obraztsova, Ketia Ricciarelli u. a.; Chorus end Orchestra of the Royel Opera House Covent Garden, Lorin Maazel. 2740 224

Meister der Orgel. Werke von Bach, Pachelbel, Buxtehude, Sweelinck, Preetorius u. e. Verschiedene Interpreten. 2722 034 (5 LP)

Leurindo Almeida: L A 3. Blue Bag BB 103

Knut Kiesewetter: Jazz Again. Polydor 2372 016

Wolle Kriwanek: Schwäbische Trilogie. Polydor 2416 206

ECM

Art Ensemble of Chicago: Full Force. 1167

David Darling: Journal October. 1161

Disco-Center

Grieg: Holberg-Suite op. 40. The Norwegian Chamber Orchestre, Terje Tonnesen. BIS LP-147

Grieg: Peer-Gynt-Suiten Nr. 1 op. 46 und Nr. 2 op. 55; Drei Orchesterstücke eus „Sigurd Jorsalfar" op. 56 für Klevier. Eva Knardahl, Klavier. BIS LP-116

Liszt: Ungerische Rhepsodie. Szeged Symphony Orchestre, Tamás Pál. Hungaroton SLPX 12062

Mozart: Hornquintett KV 407; Klerinettenquintett KV 581. Ferenc Tarjáni, Horn; Béla Kovács, Klarinette; Kodály-Quertett. Hungeroton SLPX 11828

Peterson-Berger: Acht Lieder für gemischten Chor op. 11; „A Walk in the Mounteins" für Männerchor op. 6. Malmö Kammarkör; Lunds Studentsangförening. BIS LP-139

Schöffer: Hommage à Bartók. Elektronische Kompositionen. Hungaroton SLPX 12084

Schumann: Fentasie C-dur op. 17 — Liszt: Sonete b-moll. Dag Achatz, Klavier. BIS-LP 144

Schumann: Klaviersonate fis-moll op. 11; Abegg-Veriationen op. 1; Arebeske op. 18. Ferenc Rados, Klavier. Hungaroton SLPX 12080

Tschaikowsky: Serenade für Streichorchester C-dur op. 48 — Bartók: Tänze eus Siebenbürgen — Zbinden: Suite française pour orchestre á cordes op. 23. Orchester Pro Musice, Ernst Schelle. PAN 30002

Blockflöte und Gitarre. Werke von Dowlend, da Milano, Ferrebosco, Telemann, Händel u. e. Clas Pehrsson, Flöte; Cecilia Peijel, Giterre. BIS LP-135

Die schönsten gregorianischen Choräle. Choeurs de Pierre Keeiin, Fribourg, Pierre Keelin. PAN 130001

Eine Gedichtsammlung der frühen englischen Orgelmusik. Werke von Tallis, Byrd, Gibbons u. e. Hans Fegius, Orgel. BIS LP-141

Gregorianische Gesänge aus Ungarn, Vol. 2. Schola Hungarica, Lâszló Dobszay, Janka Szendrei. Hungaroton SLPX 12048

Gregorianische Gesänge aus Ungarn, Vol. 3. Schola Hungarica, László Dobszay, Janka Szendrei. Hungaroton SLPX 12049

Hof- und Tenzmusik eus der Renaissence und dem Frühbarock. Lena Jacobson, Orgel. BIS LP-126

Music to Entertain the Kings of Hungary. Ars Renata; Camerata Hungarice, László Czidre. Hungeroton SLPX 11983-84

Quattro Stagioni: Moritaten, Volkslieder und Tënze. PAN 132001

EMI Electrola

Berg: Kemmerkonzert für Klevier und Violine mit dreizehn Bläsern. Swjatoslew Richter, Klavier; Oleg Kagaan, Violine; Ensemble des Moskauer Konservatoriums, Jurij Nikolajewskij. 1 C 065-03 672

Mahler: Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit; Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn"; Fünf Rükkert-Lieder; Lieder eines fahrenden Gesellen. Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Daniel Barenboim, Klavier. 1 C 165-03 446/48

Mahler: Symphonie Nr. 9 D-dur. London Philharmonic Orchestra, Klaus Tennstedt. 1 C 157-03 770/71

Moszkowski: Suite für zwei Violinen und Klavier — Schostakowitsch: Drei Duos für Violine — Prokofjew: Sonate für zwei Violinen op. 56. Itzhek Perlman, Pinches Zukermen, Violine; Samuel Sanders, Klavier. 1 C 065-03 787

Böhm in Dresden, Vol. 4. Eine Schallplatten-Dokumentation enläßlich seines 85. Geburtstags. Sächsische Staatskapelle, Kerl Böhm. 1 C 137-53 514/19

Pink Floyd: The Wall. 1 C 198-63 410/11

Erus Records

Postfach 5440, 6236 Eschborn/Taunus

Fred Hunt Trio: Yesterdays. 2610331

Fono

J. Ch. Bach: Kemmermusik. Quartett C-dur; Quintett Es-dur op. 11/4; Quartett G-dur u. a. Freiburger Barocksolisten, Günther Theis. FSM 53 404/5 aud

Bach: Präludium und Fuge A-dur BWV 536; Partite diverse sopra „O Gott, du frommer Gott" BWV 767 u. a. Karl Maureen, Orgel. FSM 53 717

Burkhard: Canzona für Flöte, Oboe und tiefe Streicher op. 76; Magnificat für Sopran und Streichorchester op. 64a; Das Ewige Brausen op. 46. Günter Rumpel, Flöte; André Reoult, Oboe; Audrey Michael, Sopran; Niklaus Tülier, Bariton; Camerata Zürich, Räto Tschupp. Jecklin 553

Britten: The Young Person's Guide to the Orchestre op. 34 — Poulenc: Konzert für Orgel, Streichorchester und Peuken g-moll. Harald Feller, Orgel; Beyerisches Lendesjugendorchester Augsburg, Werner Andreas Albert. FSM 53543 AUL

Onslow: Grand Septuor B-dur op. 79; Quintett F-dur op. 81 Nr. 3. Werner Bärtschi, Klavier; Rudolf Frei, Kontrabeß; Stelder-Quintett. Jecklin 554

Barocke Orgelmusik eus Benediktinerklöstern. Werke von Kolb, Metsch, Rethgeber, Schnizer u. a. Franz Lehrndorfer, Orgel. Carus FSM 53 135

Bist du euch Meere weit. Madrigale und Chorlieder von Kerl Marx. Kammerchor Stuttgart, Frieder Bernius. Carus FSM 53 138

Viktor Scholz spielt euf der Orgel Werke von Chaument, Zipoli, Carvalho u. e. FSM 53 541 AUL

Thea Musgreve: Mery, Queen of Scots. Ashley Putnem, Jake Garnder, Jon Garrison, Darry Busse u. a.; Virginia Opera Association, Peter Mark. MMG 301

Harmonia mundi France

Bach: Soneten für Flöte BWV 1035, 1030, 1034, 1032. Marc Beaucoudray, Flöte; William Christie, Cembalo. HM 10.065

Certon: Messe „Sus le pont d'Avignon". The Boston Camereta, Joel Cohen. HM 1034

Charpentier: Zwei Oretorien. Ceecilie, Virgo et Martyr; Filius Prodigus. Ensemble Vocal et Instrumental „Les Arts Florissents", William Christie. HM 10.066

Ravel: Daphnis et Chloé; Pevane pour une infante défunte; Mélodies hébraïques; Shéhérazade. Orchestre Philhermonique de Lille, Jean-Claude Casadesus. HM 10.064

Airs populaires anglais du 17. siécle. The Broadside Bend, Jeremy Barlow. HM 1039

Historische Orgeln. Werke von Beliini, Petrali, Marcello, Scerlatti u. a. René Saorgin, Orgel. HM 1212

Intercord

Bartók: Zehn leichte Klevierstücke; Improvisetionen op. 20; Für Kinder Bend I; Aus „Mikrokosmos" u. a. Béle Bartók, Klavier. Saphir INT 120. 930

Beethoven: Symphonie Nr. 3 Es-dur op. 55 „Eroice". Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwëngler. Saphir INT 120.921

Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67. Wiener Symphoniker, Otto Klemperer. Saphir INT 120.922

Beethoven: Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 „Pastorale". Klassische Philharmonie Stuttgart, Kerl Münchinger. INT 160.828

Beethoven: Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 „Pastorale". Wiener Symphoniker, Otto Klemperer. Saphir INT 120.923

Beethoven: Symphonie Nr. 7 A-dur op. 92. Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler. Saphir INT 120.924

Bruckner: Symphonie Nr. 4 Es-dur „Romantische". Wiener Symphoniker, Otto Klemperer. Saphir INT 120.925

Mahler: Das Lied von der Erde. Else Cevelti, Mezzosopren; Anton Dermota, Tenor; Wiener Symphoniker, Otto Klemperer. Saphir INT 120.926

Reger: Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters A-dur op. 101. Susanne Lautenbacher, Violine; Symphonisches Orchester Berlin, Günther Wich. INT 160.817

Strauss: Also sprech Zerethustre; Welzer eus dem Baliett „Schlagobers" op. 70. Wiener Philharmoniker; Radio-Symphonieorchester Berlin, Richard Strauss. Saphir INT 120.928

Strauss: Don Juan op. 20; Tod und Verklärung op. 24. Wiener Symphoniker, Richard Streuss. Saphir INT 120.927

Streuss: Sinfonia domestica op. 53. Wiener Philhermoniker, Richard Strauss. Saphir INT 120.929

Der Gläserne Klang. Bruno Hoffmann spielt euf der Glasherfe Werke von Frescobaldi, Bach, Händel, Gluck, Naumann, Schulz u. e. INT 160.830

Albert Collins: Ice Pickin'. INT 147.107

Stephan Sulke 4. INT 160.127

JPC-Schallplatten

Ackerstraße 59, Postfach 2426, 4500 Osnabrück

Tschaikowsky: Die Zauberin. Rimma Glushkova; Lev Kuznetsow; Ludmila Simonova; Oleg Klenov u. a.; Moskeuer Radio-Symphonieorchester und Chor, Gennady Provatorov. SLS 5167

Rimskij-Korsakow: Drei Symphonien; Ouvertüre zu Russischen Themen; Sadko; Cepriccio espagnole. Yevgeny Svetlanov; Konstentin Ivanov; Gennady Rozdhestvensky; Maxim Shostakovitch; Boris Khelkin; USSR Symphony Orchestra; Moscow Radio Symphony Orchestra. SLS 5150

Knabenchor Hannover

Heinz Hennig, Meterstraße 3, 3000 Hannover 1

Monteverdi: Merienvesper. Pro Cantione Antiqua; Collegium aureum; Musica Fieta; Knabenchor Hennover, Heinz Hennig. ID 603

Laudate

Hänssler-Verlag, Postfach 1220, 7303 Neunhausen-Stuttgart

Virtuose Orgel. Widor: Symphonie Nr. 5 f-moll op. 42 Nr. 5 — Vierné: Symphonie Nr. 1 d-moll op. 14 (Finale). Wolfram Gehring, Orgel. 91.519

LM/M

Ludger Mias, Friedrichshöhe 16, 4930 Detmold

Brahms: Sonate für Klarinette und Klavier Nr. 1 f-moll op. 120 — Reger: Sonate für Klarinette und Klavier Nr. 2 fis-moll op. 49. Franz Klein, Klerinette; Herbert Drechsal, Klavier. E 2006

Metronome

Charles Aznevour. Autobiographie. Ça passe; Mon ami, mon Judas; Mon émouvant amour; Le souvenir de tol u. a. 0066.062

Mario Hené und Band: Jedar malt ein anderes Bild von mir; Tag für Tag; Fragen u. a. 0060.299

Milva: Wenn wir uns wiederseh'n. 0060.309

MPS

Karl Berger Woodstock Workshop Orchastra: Live at tha Donaueschingen Music Festival. 0068.250

Rob McConnell and tha Boss Brass. 0068.249

NDC

Justus Noll, Haspelstraße 14, 3550 Marburg

Sylvia Anders: Trieb und Frieden. 002

Phonogram

Debussy: Préludes. Claudio Arrau, Klavier. 9500 676

Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54 — Weber: Konzertstück für Klavier und Orchester f-moll. Alfred Brendel, Klavier; London Symphony Orchestra, Claudio Abbedo. 9500 677

Weill / Brecht: Die Dreigroschenoper. Anita Mey, Kerin Huebner, Franz Kutschera, Hans Korte; Mitglieder des Frenkfurter Opernorchesters, Wolfgang Rennert. 6768 700

Frederica von Stada singt Arien u. a. von Rossini, Haydn und Mozart. Verschiedene Orchester und Dirigenten. 9500 716

Wolle Kriwanek und Schulz Bros. Stro8aboh; Enne denne dubbe denne; Wenn as Nacht wird in Paris; Schlaff wie Pudding u. a. 6305 425

Pläne

Grupo Afro Cuba Havanna: Afro Cuban Jazz. 88 214

Inti-Illimani: Lied, um eine Schlange zu töten. 88 211

Herbert Joos: Kerchek Suita, Part 1 and 2. 88 217

Bulat Okudshawa: Liader. 88 213

Vladimir Vissotski: Von der Erde und endere Lieder. 88 212

Psallite

Camillo Schumenn: Sonaten Nr. 2 B-dur op. 16 und Nr. 4 F-dur op. 67. Wolfgang Stockmeier, Orgel. Psel 197/240 677 PET

Widor: Symphonia Nr. 3 für Orgel e-moll op. 13 Nr. 3. Rosa Kirn, Orgel. Psal 245/270 679 PET

RCA

Jussi Björling in Concert. Aufnahmen aus seinen letzten öffentlichan Konzarten. Jussi Björling, Tanor; Fradarick Schauwackar, Klaviar. RL 43 063

Jussi Björling singt großa Opernarien von Verdi, Puccini, Flotow, Donizatti, Mascagni, Gounod, Bizet u. a. Orchester des Opernheuses Rom, Jonel Perlea und Erich Leinsdorf; RCA Victor Orchestre, Renato Cellini. RL 43077 EF

Werner Hollwag singt Liader verschiedenar Komponistan. Wiener Symphoniker, Helmuth Froschauar. RL 30414 AS

Toshiko Akiyoshi / Lew Tabackin Big Band: The Big Apple. PL 40821 AS

Teldec

Beethoven: Straichquartett Nr. 8 a-moll; Rasumowsky-Ouartett Nr. 2 op. 59 Nr. 2. Smetana-Ouartett. OX-7178-ND

Boïto: Prologua zu „Mefistofele" — Verdi: Te Deum. Atlantic Symphony Orchastra and Chorus, Robert Shaw. Telarc DG-10045

Chopin: Fantasia f-moll op. 49; Zwei Nocturnes op. 48; Ballade As-dur op. 47; Mazurka a-moll op. posth.; Drei Mazurken op. 50; Terantella As-dur op. 43; Prèluda cis-moll op. 45. Vladimir Ashkenazy, Klevier. Dacca 6.42061 AW

Haydn: Bläserdivertimanti. Consortium Classicum. 6.35473 EX

Haydn: Streichtrios für Violine, Viola und Violoncello op. 53 — Schönbarg: Trio für Violina, Viole und Violoncello op. 45. Los Angeles String Trio. 6.42615 AW

Hindemith: Drei Orgelsonaten. Elisabath Ullmann, Orgel. Digital 6.42575 AZ

Mendelssohn Bartholdy: Symphonia Nr. 3 e-moll op. 56 „Schottischa"; Ouvertüre zu „Athalie" op. 74; Kriegsmarsch der Priester aus „Athalie". Wianer Philharmoniker, Christoph von Dohnányi. Decca 6.42806 AS

Mozart: Konzert für Flöte und Harfe KV 299; Konzart für Flöte und Violine KV 190. András Adorján, Flöte; Susanna Mildonien, Harfe; Jean-Jacques Kentorow, Violina; Münchener Kammerorchester, Hans Stadlmair. OX-7181-ND

Mozart: Sinfonia concertante für Violina und Viola Es-dur KV 364; Concertone C-dur KV 190. Edith Volckeert, Reiner Küchl, Erich Binder, Violine; Atar Ared, Viole; Otfried Ruprecht, Oboa; Cornelius Herrmann, Violoncallo; Mozartaum-Orchestar Salzburg, Leopold Heger. 6.42526 AW

Mozart: Werke für zwei Klaviere und für Klavier zu vier Händan. Bracha Eden, Alexander Tamir, Klavier. Decca 6.35522 EK

Scerlatti: Cäcilienmesse. Elisabeth Harwood, Wendy Eathorna, Margaret Cabla, Wynford Evans, Christopher Keyte; John Scott, Orgal; Chor des St. John's Collega, Cambridge; Wren Orchestra, Georga Guest. 6.42810 AW

Orgelmusik der Renaissance. Werka von Santa Maria, Valderrábano, Cabezón, Milán, Merulo, Pellegrini u. a. Herbart Tachazi, Orgel. Digital 6.42587 AZ

Bad Manners. 6.24324 AP

The Feelias: Crazy Rhythms. 6.24266 AP

Jürgen Hart: Sing, mei Sachsa, sing. 6.24315 AS

Chris Karrar: Blua Fuzz; Draamin' On An Anthill; Devil's Brida u. e. 6.24328 AP

Jackie Lynton: No Axe To Grind. 6.24326 AP

Triumph: Progressions Of Power. 6.24334 AP

Henk Weingard: Und es heult der Motor. 6.24188 AO

David Wolff: Come On Over; High As A Kite; Red Rider; Star Lova u. a. 6.24312 AP

WEA

The Doobie Brothers; Jackson Browne Crosby; Stills end Nash; Jamas Tylor; Bruce Springsteen and the E Street Band u. a.: No Nukes. AS 62 027

Chico Hamilton: Nomad. ELK 52 214

Al Jarreau: This Time. WB 56 804

Mingus et Antibas. ATL 60 146

David Sanborn: Hideaway. WB 56 766

Kurzbewertungen

● Walter und Willi Kollo: Wia einst im Mai. René Kollo, Tenor; Chor und Orchester des Theetars des Westens. RCA VL 30413 AF, 10 DM

Stareo, 9, 7, 9, 9. Originalaufnahme der Inszenierung aus dem Theater des Westens, Berlin, in Form einer Folga varschiadaner Nummern. Flotte Musik, schwungvoll interpretiert

● Offenbach: Dia schönsten Malodien aus: Orpheus in der Unterwelt, Die schöne Helena, Hoffmanns Erzählungen, Pariser Leben. Verschiedene Orchester und Dirigentan. EMI Electrola 1 C 061-30 982, 22 DM

Stereo, 8—10, 4, 7/8, 9. Zusammenstellung von vierzahn Offanbach-Titeln, gespielt von viar Orchastern und dirigiart von vier Dirlganten, Aufnahmen aus 1976/77/79/80

● Schubert: Symphonien Nr. 3 D-dur D. 200, Nr. 5 B-dur D. 485. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. EMI Electrola 1 C 065-03 814, 25 DM

SQ-Quadro, 9, 6, 9, 9. Aus Gesamtaufnahme der Schubert-Symphonien

● Eduard Strau8: Mit Dampf. Verschiedene Walzer und Polkes. Wiener Kammerorchester, Paul Angerer. Intercord 180.826 (2 LP), 29 DM

Stereo, 10, 6, 9, 9. Walzer, Polkas, Ouadrillen von Eduerd Strauß, in originaler Besetzung adäquat interpretiert vom Wiener Kammerorchester, sehr gemütlich, sahr wienerisch

● Johenn Streuß (Veter): Radetzky-Marsch op. 229; verschiedene preußischa und östarreichische Märscha. Barliner Philharmonikar; Blasorchester dar Berliner Philharmoniker, Harbert von Karajan. DG Favorit 2535 647, 12,80 DM

Stereo, 10, 3, 9, 9. Aufnahme 1967, eusgezeichnet gaspielte klassische Märsche

● Johann Strau8: Rosen aus dam Süden; Kaiserwalzer; An der schönen blauen Donau; Wiener Blut — Josef Strau8: Delirienwalzer. Wiener Philharmonikar, Kerl Böhm; Radio-Symphonieorchestar Berlin, Feranc Fricsay; Barliner Philharmoniker, Herbert von Kerejen. DG Favorit 2535 649, 12,80 DM

Stareo, 8—10, 9. Sechs bekannta Wiener Konzertwalzer mit drei verschiedenen Orchestern unter Böhm, Fricsay und Karajan

● Tschaikowsky: Schwanensae op. 20; Serenade für Streicher C-dur op. 48; Dornröschen op. 66a; Der Nußknacker op. 71e. Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. DG Favorit 2535 648, 12,80 DM

Stereo, 5—10, 0, 8—10, 9. Bruchstücke aus Werken von Tschaikowsky

● Abschiedswalzer. Die schönsten Walzer für Klaviar von Chopin, Liszt, Brahms und Schubert. Stefan Askenase, Tamás Vásáry, Carl Seemann, Wilhelm Kempff, Andor Foldes, Emil Gilels, Jörg Demus, Klavier. DG Favorit 2535 650, 12,80 DM

Stereo. Neun Pianisten spielen fünfzehn Walzer von elf Komponisten. Aufnahmen 1958/64/65/66/69/73

● Die goldenen zwanzig Operettenerfolga. Rita Streich, Hermann Prey, Grit van Jüten, Fritz Wunderlich, Ingeborg Hellstein, René Kollo, Erika Köth, Johannes Heesters u.e. RCA VL 30412 AP, 19,90 DM

Stereo, 8, 2, 9, 9. Operettenpotpourri mit zahlreichen Solisten und verschiedenen Orchestern. Aufnahmen 1968/79/80

DER NAME FÜR KLASSIK: EMI

Die Stimme seines Herrn

DIGITAL

DAS KLANGERLEBNIS DER ACHTZIGER JAHRE

NEU in DIGITALER Aufnahmetechnik.

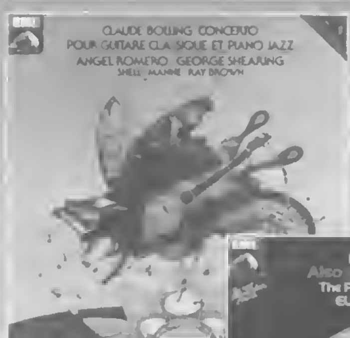












Digital Ragtime
Music of Scott Joplin
Joshua Rifkin
1C 065-86 123 T

Strictly For The Birds
Yehudi Menuhin · Stéphane Grappelli
1C 065-03 818 T

Classic In Digital
London Philharmonic Orchestra ·
Dirigent Franck Pourcel
1C 065-15 588 T

The Academy In Concert II
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Dirigent Neville Marriner
1C 065-03 840 T

Flöten-Suiten von Bach und Telemann
Ransom Wilson · Los Angeles Chamber
Orchestra · Dirigent Gerard Schwarz
1C 065-86 098 T

Concerto pour guitare classique
et piano jazz, Bolling
Romero · Shearing · Manne · Brown
1C 065-86 099 T

[illegible] · D-dur KV 136
B-dur KV 137, Mozart
Mitglieder des Berliner
Philharmonischen Oktetts
1C 065-82 [illegible] T

Also sprach Zarathustra
R. Strauss
[illegible]
[illegible] Eugene Ormandy
[illegible] 065-03 [illegible] T





EMI ELECTROLA
TONANGEBEND

● Festliches Schloßkonzert. Werke von Händel, Bach, Viveldi und Telemenn. Verschiedene Orchester und Dirigenten. DG Fevorit 2535 642, 12,80 DM

Stereo, 6—10, 3, 6—10, 9. Sammlung festlicher Berockmusik, teilweise in Form einzelner Sätze; fest elle Aufnehmen früher besprochen. Aufnehmen 1961/63/65/77

● Florentiner Hochzeit. Virtuose Mandolinen spielen zum Tenz. Werke von Viveldi, Sceriatti, Behrend, Edelmann. Saarländisches Zupforchester, Siegfried Behrend. DG Favorit 2535 641, 12,80 DM

Stereo, 10, 4, 9, 10. Rezension 1/72. Hier werden vom Saarländischen Zupforchester unter Siegfried Behrend vollständige Werke glänzend interpretiert; eine lohnende Platte

● Himmlische Harfe. Werke von Händel, Bach, Mozart, Dittersdorf, Krumpholtz, Wagenseil u.a. Nicanor Zabaleta, Harfe; verschiedene Orchester und Dirigenten. DG Favorit 2535 643, 12,80 DM

Stereo, 10, 0, 8—10, 9. Eine Platte um die Harfe und um Nicanor Zabaleta; einzelne Sätze aus acht Werken des Barock und der Klassik

● Niemand liebt dich so wie ich. Die schönsten Liebeslieder und Duette. Grit ven Jüten; René Kollo; Nordwestdeutsche Philharmonie, Heinz Geese. RCA RL 30361 AS, 22 DM

Stereo, 9, 2, 9, 9. Operettenpotpourri, edrett vorgetregen. Aufnehmen 1979/80

● Romanze. Die schönsten Serenaden und Romenzen für Violine und Orchester von Beethoven, Tschaikowsky, Bruch, Bech, Dvořák. Igor Oistrech, David Oistrach, Violine; verschiedene Orchester und Dirigenten. DG Fevorit 2535 646, 12,80 DM

Stereo. Die Romenzen von Beethoven, gespielt von David Oistrach, der zweite Satz aus dem Doppelkonzert d-moll von Bach (!), der zweite Satz aus dem g-moll-Violinkonzert von Bruch (Igor Oistrach) und Orchesterserenaden von Tschaikowsky und Dvořák. Aufnahmen 1961/62/67/69

● Wir winden dir den Jungfernkranz. Beliebte Opernchöre aus: Der Freischütz, Carmen, Die lustigen Weiber von Windsor, Zar und Zimmermenn, Fidelio u.a. Verschiedene Orchester und Dirigenten. DG Fevorit 2535 645, 12,80 DM

Stereo, 8, 9. Elf Chorstücke aus ebensovielen verschiedenen Opern mit zehn verschiedenen Orchestern und Ensembles. Aufnehmen 1958—74

● Große Dirigenten: Pierre Monteux. Orchesterwerke von Debussy und Ravel (Prélude à l'aprésmidi d'un faune; Nueges; Fêtes; Rhepsodie espegnole; Pavane pour une infante défunte; Daphnis et Chloé). London Symphony Orchestra, Pierre Monteux. Teldec 6.48135 DT (2 LP), 25 DM

Stereo, 10, 8, 7, 9. Aufnehme 1959/62. Pierre Monteux ist ein kompetenter Interpret der Werke von Debussy und Ravel

● Große Dirigenten: Keri Münchinger. Bach: Suite Nr. 2 h-moll — Gluck: Chaconne — Mozart: Ein musikalischer Spaß — Schubert: Fünf Menuette mit sechs Trios u.e. Stuttgarter Kammerorchester, Karl Münchinger. Teldec 6.48136 DT (2 LP), 25 DM

Stereo, 9, 6, 7, 9. Zwei Platten in Steckkassette mit Aufnahmen des einstmals berühmten Stuttgarter Kammerorchesters anläßlich des 65. Geburtstags von Kerl Münchinger; Aufnehmen 1956/57/61/64

● Günter Noris spielt Robert Stolz: Im Prater blüh'n wieder die Bäume; Wien wird bei Nacht erst schön; Zwei Herzen im Dreivierteltakt u.a. Ariola 200 684-365

Stereo, 10, 9. Günter Noris spielt Robert-Stolz-Melodien fast á la Mantovani mit starker Streicherbesetzung, dann wieder im typischen Noris-Sound

● Ingeborg Hellstein. Die schönsten Melodien aus: Die Dubarry, Die Fledermeus, Die Lustige Witwe, Die Blume von Hawai, Das Lend des Lächelns, Der Vogelhändler u.a. RCA VL 30409 DP, 22 DM

Stereo, 8, 3, 9, 9. Vier Plattenseiten für Operettenfans, die zugleich Verehrer von Ingeborg Hallstein sind

● Heinz Hoppe. Die schönsten Melodien eus: Eine Nacht in Venedig, Die Zirkusprinzessin, Paganini, Das Lend des Lächelns, Der Zarewitsch u.a. RCA VL 30411 DP (2 LP), 22 DM

Stereo, 9, 2, 8/9, 9. Vier Plattenseiten mit beliebten Operettenmelodien, gesungen von Heinz Hoppe, essistiert von Ingeborg Hallstein

● Peter Minich. Die schönsten Lieder und Operettenmelodien aus Wien. RCA VL 30410 DP (2 LP), 22 DM

Stereo, 9, 2, 7/9, 9. Aufnahmen eus 1962/78/79. Vier Plettenseiten Operettenseligkeit

● Mutter Teresa. Eine Originaldokumentation mit der Friedensnobelpreisträgerin und die 20 schönsten Kinderlieder aus aller Welt. Mariton 47 948 XAU, Verlag Gruner und Jahr, Postfach 302040, 2000 Hamburg 36, 12,50 DM

Stereo. Benefizplatte (2,50 DM vom Verkeufspreis) zugunsten des Kinderhilfswerks der Mutter Teresa in Kelkutte mit Origineltondokumentation der Mutter Teresa sowie Kinderliedern eus aller Welt

● A Musical Anthology of the Orient. Lebanon I. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 2030, 25 DM

Stereo, 10, 10. Dem Libanon gewidmete Platte der Unesco-Reihe, verschiedene gesungene Gebete; gute Klangqualität, dreisprechiger, bebilderter Kommentar

● A Musical Anthology of the Orient. Pakistan I. Bärenreiter Musicephon BM 30 L 2029, 25 DM

Stereo, 10, 10. Fortsetzung der Unesco-Collection „A Musical Anthology of the Orient". Die erste Pekistan gewidmete Platte enthält Sitarmusik; dreisprechiger Kommentar im Beiheft

● An Anthology of South-Eest Asian Music. The Protomalayans of Malacca. Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2563, 25 DM

Stereo, 8, 10. Anthologie südwestasietischer Musik, herausgegeben von Hans Oesch, hier Musik der Protomalayen auf Malakka. Bebilderter, zweisprachiger, recht eusführlicher Kommentar

● Nikhil Benerjee. Master of the Sitar. Kirwani; Mishre-Khemej. SP 4179 d, Audio-Phonovertrieb Robert Breun, Im Meuerecker 11, 7440 Nürtingen 7

Stereo, 10, 10. Direktschnitt mit zwei Abend-Ragas, gespielt von Banerjee auf dem Siter, produziert von Shefali Nag, indische Tanzschule „Chande Dharn", Stuttgart

● Ulrich Gumpert Workshop Band: Echos von Karolinenhof. Hahnenkopf; Septettfragment; Blau Blusen Blues; Echos von Karolinenhof; Hilferuf einer Schnecke. FMP 0710

9, 9, 8, 8. Sehr ferbiger, musikentischer, witziger Free-Jazz von DDR-Musikern, eine Musik, die Traditionsbewußtsein — und zwar sowohl auf den Jazz wie auf das deutsche Erbe bezogen — und euch Zukunftsorientierung beweist. Vielseitige, intelligente Kompositionen; die Solisten sind die besten der DDR, haben alles andere els nur provinzielles Format. Empfehlenswerte Platte (G. B.)

● Attila Zoller: Conjunction. Keserges For Albert; Don Alabard; Conjunction; Hella. Enja 3051 Direct-to-disc, Limited Edition

7, 5, 9, 8. Attila Zoller mit seiner Elektrogitarre ohne Vorbereitung in Studiokleusur. Die „spontanen Kompositionen" beweisen wieder den sensiblen Musiker mit harmonisch-melodisch reichen Gaben, doch fehlt es der Musik insgesemt an Kontresten und struktureller Durchformung. Weniger lange Stücke, ein paar markante komponierte Linien hätten die Platte sinnvoller machen können (G. B.)

Symphonische Musik

Joseph Haydn (1732—1809)

Symphonien Nr. 94 G-dur „Paukenschlag" und Nr. 104 D-dur „Londoner"

Pittsburgh Symphony Orchestre, Dirigent André Previn
(Produzent Suvi Raj Grubb; Tonmeister Michael Sheedy)

EMI Electrola 1 C 063-03 369 / ASD 3839	23 DM
Interpretetion	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Wohl als Folge der Übernahme durch den Thorn-Konzern kommt diese EMI-Platte els englische Pressung mit internationaler Ketelognummer (und englisch-deutschem Einführungstext) auf den deutschen Markt. Diese Retionalisierung ist für den Käufer jedenfalls günstiger els die bisher geübte Praxis des Ketalogimports, und da die englische Pressung vorzüglich und die transperente Innenhülle aus Kunststoff offenbar gegen statische Aufladungen wirksam ist, ist äußerlich nichts gegen die Platte zu sagen. Das gilt im Prinzip auch für die erfreulicherweise nicht überhallige, sondern engenehm vordergründige Klangtechnik; lediglich die Geigen neigen zu einer gewissen Schärfe, ansonsten ist das Klangbild vorzüglich. Lobenswert auch das Orchesterspiel, obwohl es nicht jenen Gred des Filigranhaften erreicht, den etwa Neville mit seiner Academy in den berühmtesten Haydn-Symphonien prektiziert het. So fehlt Previns Darstellung die Wendigkeit euf kleinstem Reum (men vergleiche etwa, wieviel deutlicher bei Marriner die Fagottunterstützung der gegenrhythmischen Sforzeti im zweiten Theme des Kopfsatzes von Nr. 94 eusfällt), obgleich er insgesamt euf ein beschwingtes Musizieren abhebt. Das gelingt ihm am wenigsten in den Menuetten, während die langsemen Sätze weniger steril els bei Merriner klingen. Insgesamt also eine gute, aber keine exemplarische Neuaufnehme. U. Sch.

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 „Pastorale"

Philedelphia Orchestra, Dirigent Riccardo Muti
(Produzent Christopher Bishop; Tonmeister Micheel Gray)

EMI Electrola 1 C 063-03 501	23 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Allmählich scheint Mutis Einspielung der Beethoven-Symphonien mit dem Philadelphia Orchestre voranzukommen. Trotz dieser langsamen Produktionsgangart macht die Einspielung der „Pastorale" einen etwas flüchtigen Eindruck. Das skrupulöse Spiel des Cleveland Orchestra unter Lorin Maazel kann man hier nicht wiederzufinden hoffen; elles klingt ein wenig routiniert und unengagiert. Das betrifft formale Kriterien wie den zu wenig auseinanderdividierten Ausdruckscherakter der beiden Anfangssätze ebenso wie spieltechnische Genauigkeit im kleinen. Die unterschiedlichen Artikulationsarten im Scherzo sind einfech nicht streng genug hereusgearbeitet, der Übergang ins Trio ist harmlos, und noch harmloser gerät die Presto-Coda des Satzes, deren modulationslosem Übergang in die Gewitterszene jedes erschreckende „Luftloch" fehlt: Das ist einfach heruntergespielt. Nicht ohne orchestrale Bravour das elles, aber doch ohne spezifische Qualitäten. U. Sch.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847)

Ouvertüre „Die Hebriden"; Symphonie Nr. 3 e-moll „Schottische"

Tschechische Philhermonie, Dirigent Gaetano Delogu
(Aufnahmeleiter Jeroslav Rybar; Toningenieur Stanislaw Sýkora)

Supraphon Eurodisc 200 960-366 — 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Vorteilhaft wirkt bei diesen Mendelssohn-Aufnahmen der dirigentische Aspekt, den Stücken durch eher gemessene Tempi Gewichtigkeit und Gedrungenheit zu verleihen. Es wird nicht über Details hinweggehuscht; Übergänge sind genau markiert, Klangproportionen bedächtig abgestuft. Allerdings überwiegt bisweilen doch der Eindruck einer allzu großen Vorsicht; das Orchesterspiel scheint seltsam gebremst, unfrei; Brillanz kann sich kaum jemels richtig entfalten, auch nicht im bläserisch dankbaren Vivace non troppo der Symphonie. Dementsprechend sind die Klangkontraste nicht sehr sterk herausgeerbeitet. Die etwas matte Aufnahmetechnik kann daren nichts ëndern. So wird das Anhören nicht unbedingt zu einer sehr inspirierenden Seche. Die Preßqualität ist In Ordnung. H. K. J.

Robert Schumenn (1810—1856)

Symphonie Nr. 1 B-dur op. 38 „Frühiing"

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847)

Symphonia Nr. 5 D-dur op. 107 „Reformation"

Philhermonia Orchestra London, Dirigent Riccardo Muti
(Produzent John Mordler; Tonmeister Neville Boyling)

EMI Electrola 1 C 063-03 640 O (SO) — 23 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

In Hifi-Stereophonie 1/80 habe ich versucht, eine Lanze für Rafael Kubeliks neue Einspielung der Schumann-Symphonien (bei CBS) zu brechen, obwohl sie vordergründig alles endere als spektakulär ist. Jetzt, da Riccardo Mutis Zyklus mit der Aufnehme der Frühlingssymphonie vollständig vorliegt, fühle Ich mich bastätigt. Wenn man etwa den „Einstieg" beider Dirigenten in dia Symphonie vergleicht, wird weniger ein Unterschied an Professionelität zuungunsten Mutis hörber (insgesamt macht saine Einspielung, wenn men Orchesterleistung und Klangqualität hinzunimmt, den „professionelleren" Eindruck) els einer dar richtigen Annäherung. Muti ist ein Schumann-Interpret, der des Dunkle und Spennungslose nicht mag. So hat bel ihm die Fenfare die Funktion eines Mottos, das in seinem Charakter, selnem geredezu drametischen Spannungsgehelt (die synkopische Versetzung von Holz- und Blechbläserekkorden!) schon auf die Vivace-Jagd des Heuptsetzes verweist. Bel Kubelik dagegen Ist, ohne daß nun das progremmatische Frühlingserwachen zitiert werden soll, etwas von erwechender Natur zu spüren. Der Fenfaranglanz wird zurückgehalten, die Septolen und Tremoli der Streicher geban dem einsetzenden Bewegungsverlauf elne fiebrig erregte Kurve, die immerfort vom Zurückfallen in die Starrhelt bedroht ist. Dieses Gespür für die Bedrohtheit der Kompositionsverläufe ist ein besonderes Kennzeichen von Kubeiiks Ansatz, und da merkt man ainfach die größere Vertrautheit des Dirigentan mit dem Komponisten. Des nun heißt eber nlcht, daß Mutl nicht In der Laga wära, das Werk in größaran Blöckan zu disponiaren: Dia Koháranz dar beiden Binnensätza Ist sehr gut ausbalanciert, und das Finale (wia der Kopfsatz mit Exposionswiadarholung gespielt) hat ainen anregenden Bewegungsfluß. Allerdings macht sich hier, wie schon Im Kopfsatz, das Übergewicht der Blechbläser störend bemerkbar (in Kubeliks Aufnahme haben die Techniker für eina im Prinzip richtige Aufwertung der Holzbläser gesorgt und die rechts sitzenden zweiten Violinen, die bei Muti fast unhörbar sind, pointiert), so daß die Musik einen Zug ins Lärmende annimmt. Erstaunlicherweise gilt das nicht für den Schlußsatz von Mendelssohns Reformationssymphonie, wo es Muti gelingt, den Eindruck von Bombasthaftigkeit zu unterbinden. Überheupt beweist er hier eine Neigung zu dunklaren Farbgebungen, wie men sie in der Deutung der Frühlingssymphonie vergeblich sucht. Inwieweit dafür dia Tontechniker mitverantwortlich sind, kann ich nicht antscheiden. Jedenfells ist der Klang insgesamt etwas hellig und in den mittleren Registern nicht verfärbungsfrei. U. Sch.

Anton Brucknar (1824—1896)

Symphonien Nr. 6 A-dur, Nr. 8 c-moll

Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent Kurt Masur

Ariola Eurodisc 300 639-440 Ouedro (3 LP) — 48 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Mit dieser Kessette schließt Masur seinen Leipziger Bruckner-Zykius eb. Des Unternehmen, das sich über mehrere Jahre hinzog, hatte es von Anfang en nicht leicht. Der Kölner Zyklus von Günter Wand, von dem bereits zwei Aufnahmen mit dem Deutschen Schallplattenpreis eusgezeichnet wurden, Kerajans spektakuläre Einspielung der Fünften und Siebenten, Giulinis maßstabsetzende Aufnahmen der Zweiten und Neunten, um nur das Wichtigste zu nannen — das alles war überlegene Konkurrenz, zumal es Masur nicht gelang, das Unternehmen auf gleichbleibendem Niveau zu helten. Die mir vorliegenden Interpretationsbewertungen weisen eine 5 für die vierte, eine 7 für dia fünfte, eine 8 für die siabente und neunte Symphonie eus. Und das Plus der arsten quadrophonischen Bruckner-Edition ist heute, nech dem praktischen Verschwinden der Quadrophonie, eher ein Nachteil: Dia Aufnahmen verlieren bai stereophonem Abspielen en Plastik.
Die unterschiedlichen Grade interpretatorischen Geiingens spiegeln sich auch In diesen Aufnahmen der sechsten und achten Symphonie. Dem Kopfsetz der Sechsten sowie dem Adagio, also den beiden stärksten Sätzen des Werkas, weiß Masur konzise Gaschlossenheit und expressive Wärma zu geben. Des ist zwer alles nicht so entschieden durchgezeichnet wie bei Wand, überzeugt aber durch klangliche Differenzierung und organischen Fluß der symphonischen Entwicklungan. Das Scherzo wirkt schon nicht mehr ganz so gespennt, und das zu breit genommene Finele, bereits kompositorisch dem Kopfsetz en Geschlossenheit nachstehend, entgeht nicht der Gefahr elner Auflösung in formele Dateils. Des ist um so erstaunlicher, als im Falle der Achten gerade das Finele, einer der interpretatorisch schwierigsten Sätze Bruckners, ungewöhnlich geschlossen und in der Anlage seiner weiträumigen Entwicklungen überzeugend wirkt. Hier fällt der Kopfsatz ab: Masur verharmlost seine Dramatik, die dynemischen Kurven wirken zu flach, vor ellem die Durchführung gewinnt nur wenig Innanspannung. Da das sehr zügig genommen Scherzo und das ruhig und breit entwickelte Adaglo wesentlich konzentrierter und intensiver gespielt werden els der erste Setz, ist man fast versucht, an eina bewußte Stelgerungsstretegie Masurs zu denken, die dann allerdings auf Kosten eines der geschlossenstan und gewichtlgstan Symphoniesätze Bruckners ginga. Des Klangbild der Aufnehmen ist, gemessen an der Detailpräsenz der Wand-Aufnehmen, verschwommaner. Vor allem das Blech arschaint zurückgenommen. Inwiaweit hiar dar Dirlgant oder die Aufnahmetachnik verantwortlich sind, ist schwar zu sagen. A. B.

Maurica Ravel (1875—1937)

Dephnis et Chloé (Gesamtaufnahme)

Dallas Symphony Chorus und Orchestra, Dirigent Eduardo Mata
(Produzent Peter Dellheim)

RCA RL 13 458 DX — 29 DM

Interpretetion	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	9
Obarflächa	7

Der 1941 geborene Eduerdo Mata ist Mexikaner, der sich über Orchester seines Heimatlands 1973 zum Chefdirigenten in Phoenlx, Arizone, hocharbeitete und seit 1977 Chefdirigent des Dallas Symphony Orchestra in Texas Ist. Eines der gewichtigsten Ergebnissa seines im Vorjahr mit RCA ebgeschlossenen Exklusivvartrags dürfte die Tetseche sein, daß sein Orchestar nun In Plattenkonkurrenz mit der internationelen Crèma tritt, wobal die Firma auch vor dem Einsatz einer Digitaleufnehmameschine nicht zurückschreckta. Sie hette euch keinerlei Sorge nötig, denn das Orchester entpuppt sich sogar unter dem Röntgenohr der neuen Tachnik als absoiut konkurrenzfähig, außer vielleicht in der Beziehung, daß men manche Nebangeräusche (als würden Instrumente euf den Boden gestellt) abanso deutlich hören kenn wie das in der Partitur Notierte. Wes die Interpretation betrifft, so ist sie weniger enthusiastisch, weil Mata zu einer sehr expansiven Deutung neigt. Mir scheint, els haba dia Furcht vor der Unbestechlichkeit der Dlgitalmaschina elle Betaillgten zur Supervorsicht verführt, so daß die Aufnehme ziemlich unspontan klingt. Pierra Boulez kommt meiner Vorsteliung erheblich näher, weil er dia atmosphärischen Reize der Partitur nicht noch zusätzlich durch geschmäcklerischa Tempozerdehnungen auszukosten versucht. Mate ist da weniger zurückhaltend, und manchmal hat man den Eindruck, els wolla er das Werk rituell zelebrieren. Das gelingt ihm euch, da Orchester und Chor (letzterer besser els bei Boulez) tedellos operieren und die Klengqualität sehr gelungen ist. Im Gegensatz zu enderen Digitalaufnahmen ist hier eine sozusegen natürliche Balanca gefunden, aus der nur ein paar Schlagwerke hereusfallan. Leider ist die Pressung nicht ohne Nebengeräusche. U. Sch.

Igor Strewinsky (1882—1971)

Der Feuervogel, Suite (1919)

Nikolaj Rimsklj-Korsakow (1844—1908)

Ouvartüre „Russische Ostern"

Anatolij Liadow (1855—1914)

Der verzeuberte See

Akedemischas Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie, Dirigent Dimitrij Kitaenko

Melodie Eurodisc 200 281-366

Interpretetion	7
Repertoirewert	5
Aufnahma-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Solide sowjetischa Orchesterkultur: Weder die Werke noch die Interpretationen können gewichtige „Marktargumente" für sich geltend machen. Von der „Feuervogel"-Musik gibt es die kürzeste Fessung, die Suite von 1919; ihr Vorteil gegenüber der kompletten Version erstreckt sich darauf, daß sie auf einer Plettenseite baquem unterkommt. Beim Kaschtscheij-Tanz (Posaunen-Bässe!) erweist sich, daß Kitaenkos Klengfarbenpalatte eher herkömmlicher spätromantischer Koloristik fähig ist; der entizipierte „Barbarismo" der Episode (ihre Avanciertheit ist gleichsam dar Gradmassar für jede „Feuervogel"-Interpretation) erscheint abgemildart, ja aliminiert. Die Orchesterstücke von Rimsklj-Korsakow und Liadow, ebanfalls keine Schallplattenneulinge, erklingen in wohlproportioniarter Klangpracht, insbesondera das „imprassionistischa" Märchenbild von Liadow, für

dessen behutsame Klanglichkeit der Dirigent ein gutes Gespür zu haben scheint. Die vibrierenden, stegnah gespielten Streicher-Pianissimi kommen hier auch klangtechnisch gut heraus. Trennschärfe und Tiefenstaffelung des Klangbildes sind durchweg überzeugend, und auch über die Preßtechnik gibt es nichts zu klagen. H. K. J.

Igor Strawinsky (1882—1971)

Der Feuervogel, Suite (1919); Symphonie in drei Sätzen (1945)

Dallas Symphony Orchestra, Dirigent Eduardo Mata (Produzent Peter Deilheim)

RCA RL 13 459 DX	29 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Wie auch im Fall seiner Aufnahme von Ravels Daphnis-Ballett leidet Eduardo Matas Einspielung dieser beiden Strawinsky-Werke unter merkwürdigen Saalgeräuschen, die von links kommen und wie laute Relaisschaltgeräusche wirken (vielleicht auch als ob Kupferinstrumente auf den Boden gestellt werden). Das ist so ziemlich der einzige Nachteil dieser vorzüglich klingenden Platten, auf denen sich die Vorteile der digitalen Aufzeichnung sogar bei der heute üblichen Abtastung bemerkbar machen (allerdings braucht man schon gute Abtaster!). Da die Pressung, die durch fast durchgehende Knistergeräusche unangenehm auffällt, den schwierigeren Problemen wie dem (fast vorecholos) eingefangenen Tutti-Fortissimo (mit Pauken und großer Trommel) zu Beginn der Danse infernale in der Feuervogel-Suite gerecht wird, kann man sich eines Klangbilds erfreuen, das endlich einmal auch im Baßbereich ohne dynamischen Begrenzer auskommt und fabelhaft expansiv wirkt. (Eher geht da der heimische Verstärker in die Knie.) Diese ungewohnte Dynamik verbindet sich in den Ecksätzen der Symphonie zu einer Klangschärfung, die den Werken absolut gerecht ist. Der andernorts geäußerten Meinung, hier sei ein Weichzeichnereffekt zu bemerken, kann ich mich nicht anschließen, im Gegenteil: Die harten Reibungen kommen geradezu überwältigend heraus, und trotz einer weiträumigen Akustik hat die Platte eine angenehme Präsenz, so daß man der Musik direkt ausgeliefert ist. Zu diesen sensualistischen Vorteilen kommt ein vorzügliches Orchesterspiel, das in der Solooboe der Suite und den Hörnern in der Symphonie absolute Spitzenklasse ist (nur den Streicherklang im zweiten Satz der Symphonie könnte ich mir etwas weicher vorstellen). Insgesamt: eine Platte mit Vorzeigequalitäten! U. Sch.

Igor Strawinsky (1882—1971)

Le sacre du printemps

Philadelphia Orchestra, Dirigent Riccardo Muti (Produzent Christopher Bishop; Tonmeister Michael Grey)

EMI Electrola 1 C 065-03 503	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Diese Aufnahme nimmt es mit den besten „Sacre"-Platten der letzten Jahre spielend auf (Abbado, Davis, Haitink), auch klangtechnisch. Das war für mich überraschend, weil ich im gleichen Beurteilungszeitraum zwei Muti-Produktionen zu rezensieren hatte, die einen zwiespältigen Eindruck hinterließen. Aber die Halbherzigkeit, mit der er das Philadelphia Orchestra in Beethovens Pastoral-Symphonie dirigierte, die Schwammigkeit, die er in den Opern „Cavalleria rusticana" und „I pagliacci" an den Tag legte: davon ist hier nichts zu spüren. Diese Aufnahme scheint unter einem glücklichen Stern gestanden zu haben, da Muti streng konzise Tempi mit harten Klangreibungen verbindet (so daß ein wenig die impressionistischen Reize zurückstehen). Hier wird nicht, wie vielleicht zu befürchten gewesen wäre, ein ballettöser Klangrausch erzeugt, sondern eine sehr genaue Analyse der Partitur. Obwohl die Tontechniker nicht für eine übertrieben analytische Klangtechnik gesorgt haben (wenn sie auch in ihrer Bevorzugung von einzelnen Holzbläsern manchmal etwas effektvoll zu Werke gingen), ist die Platte sehr gut durchhörbar, und im Baßbereich ist sie geradezu fulminant gelungen. Obwohl (oder weil?) nicht zu hallig, eignet sich die Aufnahme ausgezeichnet zum Quadrophonisieren — wenn es überhaupt noch mehr als ein paar stille Lieb- und Teilhaber dieser Klangtechnik gibt. — Saubere Pressung (bis auf zwei, drei Vorechos). U. Sch.

Allan Pettersson (geb. 1911)

Symphonie Nr. 8

Baltimore Symphony Orchestra, Dirigent Sergiu Comissiona

DG 2531 176	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Allan Pettersson ist zwar im deutschen Katalog vertreten, und mehrere seiner Werke wurden auch im kritischen Teil dieser Zeitschrift bereits besprochen (siehe HiFi-Stereophonie 7/78 und 9/77); doch dabei handelte es sich um Importplatten vor allem aus Schweden, wo sich die dortige CBS, die Society Diskofil und das Reichskonzert-Label Caprice besonders der Symphonik Petterssons angenommen haben. Dies dagegen ist die erste Aufnahme eines Pettersson-Werkes, die eine der großen deutschen Firmen in ihr eigenes Repertoire übernimmt. Die achte Symphonie, 1969 vollendet und drei Jahre später in Stockholm unter Antal Dorati uraufgeführt, zeigt unverwechselbar die Handschrift dieses nordischen Einzelgängers, dessen Musik in ihrer expressiven Grundhaltung auf Mahler fußt, aber zugleich ein sehr charakteristisches Moment der Weiträumigkeit und Monochromie aufweist, das man als „typisch nordisch" einzuordnen geneigt ist und das stark an Sibelius erinnert. Wie bei den meisten mir bekannten Kompositionen Petterssons bestimmen schwerblütig-depressive Partien den Charakter der Musik, die vielleicht mit der durch jahrzehntelange Krankheit überschatteten Biographie ihres Schöpfers in Verbindung zu bringen sind. Klanglich auffällig ist die Dominanz der Streicher, deren „unendliche" Melodik aber eine eigentümliche Grundierung durch den reichlichen Einsatz des Schlagzeugs bekommt. Formal unterscheidet sich die Achte von den vorangegangenen Werken, etwa der unter Okko Kamu eingespielten Sechsten, durch eine Teilung in zwei Sätze, die allerdings beide eine ähnlich introvertiert-monologische Struktur aufweisen wie die vorangegangenen ausladenden Einsätzer.
Die Aufführung unter Sergiu Comissiona, nach Aussagen der originalen Veröffentlichung auf Polar Music vom Komponisten einschließlich der Wendestelle im zweiten Satz sanktioniert, wirkt orchestral geschlossen und qualitätvoll in allen Gruppen. Auch aufnahmetechnisch wurde gute Arbeit geleistet. Die Platte vermittelt die Begegnung mit dem Hauptwerk eines Komponisten, der das Zuhören verdient, weil er ein Eigener ist — eine „Randerscheinung" vielleicht, aber gewiß kein modischer Mitläufer. Ihd

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Instrumentalmusik

Tommaso Albinoni (1671—1750)

Sei Concerti e sei Sonate a cinque op. 2

I Solisti Veneti, Dirigent Claudio Scimone (Tonmeister Pierre Lavoix, Jérôme Paillard)

RCA Erato ZL 30723 EK (2 LP)	39 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

1695 im Druck erschienen, nimmt das Opus 2 des „dilettante veneto" — wie sich der vierundzwanzigjährige Albinoni damals noch selbst nannte — eine Mittelstellung zwischen den Kompositionsstilen zweier Generationen ein. Von den sechs Sonaten und Konzerten, die die Sammlung in abwechselnder Folge enthält, lehnen sich die ersten (auch als Sinfonien bezeichnet) sowohl an die Viersätzigkeit als auch an die polyphone Struktur der Corellischen Kirchensonaten an, während die dreisätzigen und vorwiegend homophonen Concerti dem Vorbild Torellis verpflichtet sind, aber der Solovioline noch nicht denselben Grad an virtuoser Selbständigkeit einräumen wie später bei Vivaldi. Nach den bei uns inzwischen gestrichenen bzw. noch nicht veröffentlichten Aufnahmen der op. 5, 7 und 9 bereitet die (m. W. erstmalige) Gesamteinspielung des frühen Sammelwerks durch die Solisti Veneti keine große Überraschung. Ihre Interpretation ist äußerst brillant und temperamentvoll, sorgfältig differenziert und meist von ausgesprochener Eleganz, obschon man sich hin und wieder eine subtilere Darstellung der langsamen Sätze denken könnte. Im ganzen jedoch verzichtet sie weitgehend auf „historische" Klangambitionen und bleibt stilistisch eher konventionell. Wer gegen diese moderne Auffassung keine prinzipiellen Einwände hat, wird demnach ohne weiteres Gefallen an ihr finden — am besten wohl in mäßigen Dosen. Ob der stark verhallte Sound zum Hörgenuß beiträgt oder ihm nicht vielmehr Abbruch tut, steht allerdings auf einem anderen Blatt. Aber auch das ist bei den Platten dieses Ensembles eine endemische Erscheinung, auf die schon längst hingewiesen wurde. J. D.

Tommaso Albinoni (1671—1750)

Concerti a cinque für zwei Trompeten (orig. zwei Oboen), Streicher und Continuo op. 9 Nr. 3 F-dur, Nr. 6 G-dur, Nr. 9 d-moll, Nr. 12 D-dur

Maurice André, Guy Touvron, Trompete; Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Dirigent Jörg Faerber (Produzent Eric Macleod; Tonmeister Serge Rémy)

EMI Electrola 1 C 065-03 773	25 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Albinonis zwölf Concerti a cinque op. 9 erschienen 1721 bei Michel Charles La Cene in Amsterdam und bieten drei Besetzungsvarianten: Je vier Stücke sind für eine und zwei Oboen, und vier Konzerte haben die Violine zum Soloinstrument. Die auf der vorliegenden Platte vereinigten vier Konzerte sind im Original diejenigen für zwei Oboen und werden nun in der Version mit zwei Trompeten den André-Fans zugänglich gemacht. Wenn auch auf diesem Wege wieder einmal bewiesen wird, daß man mit der heutigen Ventiltrompete mühelos barocke Holzbläserkonzerte notengetreu spielen kann, zeigt sich doch ebenso

deutlich, daß damit noch lange nicht die musikalische Legitimation für derlei freizügige Besetzungen gegeben ist: Sämtliche Ausdrucksvarianten und Nuancierungen, die diesen Konzerten durch die beiden Oboen ihren ganz eigenen Reiz verleihen, werden hier durch die beiden Trompeten im Einheitsstromliniensound hinweggeschmettert. Geradezu ein Hohn ist der Plattentext, der sich zu der Behauptung versteigt, daß ausgerechnet diese Aufnahmen einen wichtigen Schritt zur Renaissance der Musik Albinonis darstellten. Ich sehe in den Aufnahmen bestenfalls den Beweis erbracht, daß es nun auch gelungen ist, diese Konzerte in der zeitgemäß griffigen Einwegpackung anzubieten: Albinoni zum alsbaldigen Verbrauch bestimmt, ex und hopp! Ho. Ar.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Konzerte für Violine, Streicher und B. c. E-dur BWV 1042, e-moll BWV 1041; Konzert für zwei Violinen, Streicher und B. c. d-moll BWV 1043; Konzert für drei Violinen, Streicher und B. c. d-moll BWV 1063; Konzert für Violine, Oboe, Streicher und B. c. c-moll BWV 1060

Christian Altenburger, Ernst Mayer-Schierning, Jürgen und Wolfgang Kussmaul, Violine; Ingo Goritzki, Oboe; Peter Wöpke, Violoncello; Roman Summereder, Johann Sonnleitner, Cembalo; Deutsche Bachsolisten, Dirigent Helmut Winschermann

RCA RL 30 398 (2 LP)

Interpretation	7
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Technisch perfekt trotz — vielleicht auch gerade wegen? — der rasanten Tempi ist das Spiel des noch sehr jungen Geigers Christian Altenburger, mit dem Helmut Winschermanns Bachsolisten hier musizieren. Sauber und locker perlen die Figurationen schon im Kopfsatz des E-dur-Konzerts, angenähert jenem tropfenden Portato-Stil, wie ihn Gustav Leonhardt erstmals durchgesetzt hat. Und ähnlich gut auch gelingt etwa der Schlußsatz des a-moll-Konzerts mit seiner jagenden Dreierrhythmik, die der Musik in diesem Tempo eine fast schwerelose Leichtigkeit vermittelt. Problematischer dagegen sind die langsamen Mittelsätze, insbesondere der des a-moll-Konzerts, die dann eine Spur zu schnell geraten können, sich nicht den großen Atem gönnen, der nötig wäre. Das klingt wie ängstlich darüber hinweggehuscht, aus Furcht, sich zu verlieren in die Schwermut dieser Musik, wie sie sich vor allem in den Seufzermotiven der (nicht nur) Begleitfiguren darstellt, gelegentlich und dann fast ebrupt umbrechend in ein strahlendes Dur. Dafür wird das Temperament Altenburgers noch reifen müssen.
Gelegentlich verwischen die durchweg schnellen Tempi, die er sich zumutet, auch etwas die Durchhörbarkeit der Strukturen: etwa im Kopfsatz des a-moll-Konzerts und des d-moll-Doppelkonzerts. Und Satzschlüsse klingen hier, ganz ohne Ritardandi in diesem geradezu rubatofeindlichen Stil angesteuert, wie Risse im Notenpapier. Aber da gibt es auch die überragend geglückten Partien, wie den Schlußsatz des d-moll-Doppelkonzerts mit seiner belebten und belebenden inneren Dynamik, pulsierend aus dem prägnant durchartikulierten Kopfmotiv. Eine beachtenswerte, wenn auch in ihrer interpretatorischen Qualität nicht einheitliche Produktion. gfk

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Das Musikalische Opfer BWV 1079

Krozinger Musik-Collegium (mit historischen Instrumenten) (Rolf Junghanns, Fortepiano und Cembalo; Konrad Hünteler, Traversflöte; Josef Niessen, Dorothea Jappe, Violine; Michael Jappe, Violoncello)

FSM Toccata 53 629 — 22 DM

Interpretation	4
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8—4
Oberfläche	9

Originalinstrumente zu verwenden, ist bekanntlich kein Allheilmittel bei der Interpretation alter Musik, vielmehr stellen sie zweischneidige Waffen dar, deren Handhabung technisch vollkommen beherrscht werden muß. Ist diese Voraussetzung nicht erfüllt, kann es zu höchst unbefriedigenden Ergebnissen führen, die dem angestrebten Ziel diametral entgegengesetzt sind. Ein Musterbeispiel dafür bietet die vorliegende Platte: Mit Ausnahme des bereits vorteilhaft bekannten Rolf Junghanns (der hier übrigens neben einem historischen Wiener Pianoforte auch nur die Kopie eines französischen Cembalos spielt) bringen die Ausführenden auf ihren Instrumenten mühsam gequälte Töne hervor, die alles andere als reine Ohrenweide sind. Angesichts solcher Mängel bleibt der Umstand, daß die Wiedergabe dem Erstdruck von 1747 folgt, ziemlich belanglos. Daß Originalklang, authentische Aufführungspraxis und lebendiges, künstlerisch überzeugendes Musizieren keineswegs einander ausschließen, demonstrierte erst vor kurzem eine Aufnahme der Musica antiqua Köln äußerst eindrucksvoll (HiFi-Stereophonie 3/80). Daneben erscheint die Neueinspielung völlig überflüssig, und es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß das Werk — entgegen der eigentlichen Bedeutung des Titels — selbst zum tragischen „Opfer" dieser sehr unmusikalischen Darbietung wird. J. D.

a) **Johann Sebastian Bach (1685—1750)**

Leipziger Präludien und Fugen; Schübler-Choräle

Edgar Krapp an der Orgel von St. Bavo, Haarlem (Produzenten Hans Richard Stracke, Kurt Hahn; Toningenieur Horst Lindner)

Eurodisc 300 190-420

b) **Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)**

Fantasie f-moll KV 608; Andante F-dur KV 616; Adagio und Allegro f-moll KV 594

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Pastorale F-dur BWV 590

Edgar Krapp an der Orgel von St. Bavo, Haarlem (Produzent Hans Richard Stracke; Toningenieur Horst Lindner)

Eurodisc 200 212-366

	a)	b)
Interpretation	6	8
Repertoirewert	4	5
Aufnahme-, Klangqualität	8	8
Oberfläche	8	8

Der 1947 in Bamberg geborene Edgar Krapp, seit 1974 Professor an der Frankfurter Musikhochschule (das ist nicht „irgendein" Lehrstuhl, sondern die Nachfolge von Helmut Walcha), gehört nicht zu den „umwerfenden" Orgelbegabungen wie Rogg oder Rübsam, sondern scheint ein bedächtigerer Künstler zu sein, der seinen Radius ohne Eile ausdehnt, ohne seine Herkunft aus süddeutsch-konservativen Traditionen zu verleugnen (die experimentelle Orgelmaterie scheint ihm ferner zu liegen). Die beiden vorliegenden Veröffentlichungen deuten auf Schwerpunkte des Krappschen Repertoires hin (wobei die Orgelromantik, der er sich auch verbunden fühlt, ausgespart wurde): die großen Bachschen Werke, das Schaffen Mozarts. Den originelleren Zugang hat Krapp zweifellos zu Mozart; er vermittelt den heiklen späten Stücken (die ja keine eigentlichen Orgelwerke sind, sondern für „Flötenuhren" geschrieben wurden) eine klangliche und idiomatische Gewichtigkeit, die nichts mehr vom Air „mechanischer" Preziosen erkennen läßt. Lediglich das F-dur-Andante KV 616 erhält legitimerweise eine „miniaturhafte" Klanggestalt. Die Platte wird sinnvoll komplettiert mit einer ansprechenden Wiedergabe der vierteiligen Bach-Pastorale F-dur BWV 590.
Ebenfalls auf der aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts stammenden Orgel der St. Bavo-Kirche von Haarlem (sie wurde 1959—61 sachkundig restauriert) spielt Krapp die auf dem Doppelalbum präsentierte Sammlung der Bachschen Präludien und Fugen sowie die Schübler-Choräle. Das Instrument ist vor allem hinsichtlich seines Plenumklangs nahezu ideal. Krapp macht vom „vollen Werk" weniger Gebrauch, als es die Stücke vertrügen; so scheut er sich, ganze Sätze im Tuttiklang zu spielen, erzielt sukzessive dynamische Steigerungen durch Manualwechsel und vereinzeltes „Dazuregistrieren". Das mag ein Indiz dafür sein, daß die Präludien und Fugen bei ihm zwar sehr sorgfältig „gebaut" anmuten, aber nicht immer eine überzeugende Stringenz zeigen. Dramatisch-spannungsvolle und zielgerichtete Diktion ist Krapps Sache weniger als eine mitunter auch nachdrücklich bei Einzelheiten verweilende, gliedernde, ruhig-gemessene Darstellung. Selbstverständlich fehlt bei Krapp eine Auseinandersetzung mit der in letzter Zeit vielfach wiederbelebten barocken „Rhetorik"; Krapps Rubati (wie auch die erheblichen Schlußritardandi) folgen eher den üblichen Wiedergabetraditionen. Gleichwohl sind die Ergebnisse sehr unterschiedlich: Relativ enttäuschen Präludium und Fuge h-moll, wo Krapp den hochexpressiven Einleitungssatz allzusehr abmildert in Richtung auf den ruhigen, ebenmäßigen Fluß der Fuge, während im C-dur-Stück BWV 547 und insbesondere im Es-dur-Diptychon aus der „Orgelmesse" eine überzeugendere Relation der Formteile herrscht. Die Choräle (die sechs Stücke werden auf die vier Plattenseiten zwischen den Präludien und Fugen verteilt) warten zum Teil mit sehr diskreten Cantus-firmus-Registrierungen auf (etwa bei „Wer nur den lieben Gott läßt walten"); in der Temponahme entspricht sicher nicht alles der „Poetik" dieser textorientierten Werke (Krapp neigt zu flüchtigeren Zeitmaßen). Aufnahmetechnisch gibt es nichts zu bemängeln; auch die räumlichen Komponenten wurden gut berücksichtigt. H. K. J.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788)

Konzerte für Orgel und Orchester G-dur Wq. 34, Es-dur Wq. 35; Fantasie und Fuge c-moll Wq. 119

Marie-Claire Alain, Orgel; Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Dirigent Jean-François Paillard
(Toningenieur Pierre Lavoix)

RCA Erato ZL 30 713

Interpretation	5/8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Die in Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" festgeschriebene Forderung „Aus der Seele muss man spielen" ist längst als zentrale Maxime des musikalischen Sturm und Drang akzeptiert, interpretiert, katalogisiert. Doch was sie für die aktuelle Wiedergabe der Musik jener Zwischenepoche nach dem Barockzeitalter und vor dem sogenannten klassischen aussagt, ist bei weitem nicht so klar. Das belegt nachdrücklich die vorliegende Platte mit zwei Orgelkonzerten (übrigens den einzigen von Bachs vierzig Klavierkonzerten, die in der autographen Partitur den Vermerk „per l'organo overo il cembalo concertato" tragen) und einem Werk für Orgel allein von Bach. Das Spiel des Kammerorchesters Jean-François Paillard scheint dem radikalen Ausdrucksprinzip — das der Sturm und Drang je zum ersten Mal ausformulierte — zugleich die Spitze brechen und in gemilderter Form entsprechen zu wollen. Nicht, daß undifferenziert über die Ausdruck tragenden Figuren hinweggespielt würde; Monotonie ist der Interpretation nicht vorzuwerfen, wohl aber die Tendenz, in der Artikulation zwischen spitzem Staccato und sattem Streicher-Legato einen absoluten Gegensatz zu stiften, der die Zwischenwerte — und in diesen könnte die Sprachlichkeit dieser Musik aufgehoben sein — kurzerhand ausfallen läßt. Beispiele wären im Largo des G-dur-Konzerts (wo Seufzerfiguren durch ge-

bundenes Spiel um ihren Ausdruck gebracht warden) oder im Kopfsatz des Es-dur-Konzerts aufzuzeigen, wo einem leichtfüßig gespielten Hauptthema Tonleitermotiva von zwar stilgerecht anschwellender Dynamik, eber ansonsten breiigem Legatoklang gegenüberstehen. Hier machen sich überdies kleinsta — abar hörbare — rhythmische Varschiebungen zwischen Orgel und Streichorchester bamerkbar, en denen Marie-Claire Alain nicht ganz unschuldig ist. Menche dar kurzen Nachschläge geratan ihr nicht ganz exakt, und der Orgeleinstiag zu diesem Konzert ist im Anschlag unsauber gespielt. Musikelisch ist freilich dia Interpretation des Orgelperts sonst von großer Überzeugungskraft; die Anschlagsnuancen der interpretin sind ebenso bawundernswert wie ihre Stabilität im Tempo. Dia dazugegebene Fantasie und Fuge c-moll spielt Marie-Claira Alein egogisch etwas beweglichar els die Orgelkonzarte (mit Recht: Dia Fantasie Ist als Übungsfeld der Subjektivität die Gattung par excellenca, noch vor der Sonate und dam Konzert); ellerdings macht sie halt vor Tampowechseln und Artikulationsradikalisman von der Art, wie Harbert Tachazi sla in seiner Gasamteinspielung das Bechschen Orgelwerks (vgl. HiFi-Stareophonie 8/79) insgesamt faszinierend varwendete.
Das Peillardsche Straichorchester ist nicht gareda ein dünnblütiges Barockensemble, und der Aufnahmeort — die Kircha von Saint-Donet mit ihrar 1970 erbauten Schwenkedel-Orgel — nicht garede ein ekustisch trockanar Raum. Zu diesen Faktoren trägt die Aufnahmetechnik noch jenen einer offensichtlich euf füllig-wattierten Streicherklang und (als anderes Extrem) durchsichtigen Orgelklang abzielenden Mikrophonaufstellung bei. Alles in ellem: ein halbherziges Unternehmen, diese Bemühung um Carl Philipp Emanuel Bach. -bli

Joseph Heydn (1732—1809)

Konzert für Violine und Streicher G-dur; Zwölf Deutsche Tänze Hob. IX Anhang b; Divertimento G-dur Hob. II/G 1

Camerate Lysy Gstaad, Solist und Dirigent Alberto Lysy
(Aufnahmeleiter Alfons Seul, 1979; Technik: Tonstudio van Geest; Überspielung: Tonstudio Sonderegger; Pressung: Turicephon)

Claves D 8002	22 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnehme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Das Unglück mit dieser Platte begann im Aufnahmeraum. Die Kirche im schweizerischen Saanen-Gstaad het im leeren Zustand einen solchen Nachhall, daß — wie auf der Platte prompt geschehen — der Orchesterklang sich in nebulösen Weiten verliert. Trotzdem kann man, besonders im Violinkonzert, ausmachen, daß die jungen Streicher der Camerta Lysy (es hendelt sich um eine Abteilung der Internationalen Menuhin Music Acedemy) keinen Vergleich mit einem der renommierten Kammerorchester aushalten, von Elitetruppen wie der Academy of St. Martin-in-the-Fields ganz zu schweigen. So gibt es etwa im Solovortrag von Alberto Lysy einen Differenzierungsgrad, den das Orchester in seiner Begleitung nie erreicht (einzig die Doppelgriffe ab Takt 60 im Kopfsetz könnte Lysy engagierter spielen, ansonsten Ist seine Interpretation sehr ausgefeilt). Leider sind ähnliche Vorbehalte gegen elle Werkinterpretetionen zu machen, weil weder die (ursprünglich für Klavier gesetzten) Tänze noch das in seiner Urheberschaft umstrittene Divertimento jenen Feinschliff erhalten, den man von einer Platteneinspielung erwarten muß. Das ist nicht nur eine Frege des Spielvermögens, sondern auch des Stils, da etwe der rhetorische Charakter der Rhythmisierung im Adagio des Konzerts von Lysy engestrebt, vom Orchester aber überhaupt nicht aufgegriffen wird (was wirklich keine Frage der Technik ist). — Die Pressung ist in Ordnung, nur hatte das Rezensionsaxemplar einen dickan Kretzer. U. Sch.

Wolfgang Amadaus Mozart (1756—1791)

Konzert für Klarinette und Orchester A-dur KV 622; Konzert für Fagott und Orchester B-dur KV 191 (186 e)

Harold Wright, Klarinette; Sherman Walt, Fegott; Boston Symphony Orchestra, Dirigent Seiji Ozawa
(Produzent Reiner Brock; Tonmeistar Klaus Hiamenn)

DG 2531254	25 DM
Interpretetion	8/6
Repertoirewart	4
Aufnehme-, Klangqualität	8
Obarflächa	9

Insgasamt wirkt diasar amerikenische Mozart mit zum Teil japanischar Provenianz sehr kühl und euch etwes lieblos. Von Seiji Ozawa hätta man zum Beispiel in dan Stricharten mehr Geigerpräzision erwarten können, als sie vor allem im Fagottkonzert geboten wird. Hiar stört mich euch ain wenig der sehr französische Ton des Solisten und die Klangbelanca: Obwohl man Nebengeräusche des Soloinstrumants sehr wohl wehrnimmt, ist es insgesamt doch mahr dem Gasamtkieng untergeordnet, als es bei ainar modernen Aufnahme unbedingt sein müßte. Hinzu kommt, deß Shermen Walt so gut wie keinerlei dynemische Differenzierung einbringt und, besonders im ersten Satz, mit den zlemlich lengen Kadenzen von J. W. Guetter langweilt. Sehr viel besser liegen die Dinge im Klarinettenkonzert, obwohl Harold Wright des Werk ganz auf ein spätherbstlich verhauchtes Legato anlegt. Die Orchesterbegleitung macht, wie auch die Soloparts, in KV 622 einen präziseren Eindruck els in KV 191, was besonders für die kleinen Moll-Einschübe In den Finelsätzen gilt. Trotzdem wird die klangliche Ausgewogenheit der wenigen Spitzenaufnahmen nicht erreicht. U. Sch.

Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840—1893)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-moll op. 23

Andrej Gawrilow, Klavier; Philharmonie Orchestre London, Dirigent Riccardo Muti
(Produzent John Willan; Tonmeister Neville Boyling)

EMI Electrola 1 C 065-03 693	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klengqualität	9
Oberfläche	9

Diese Aufnahme erinnert mich in ihrem Musizierduktus ein wenig an jene Kerajan-Produktion, mit der Svjatoslev Richter einst seine (leider wenig umfangreiche) Schellplattenproduktion in Deutschland einläutete. Edel sei der Künstler, hilfreich und gefühlvoll: so leutet euch für das Gespann Muti / Gewrilow die Devise, und die Streicheleinheiten, die Tschaikowskys offenber unverrottberem Schlachtroß zuteil werden, sind schon Legion. Jedenfalls gibt es wenig Aufnahmen (eus der jüngsten Zeit ist wohl nur die Arreus zu nennen), in denen so strikt auf jeglichen Vulgerismus verzichtet, das Werk in den Stand einer künstlichen Virginität zurückgeschminkt wird. Man mag des widerlich finden, eber mir scheint, daß gerade diese Methode dem Komponisten und seinem Werk näherkommt els forsches Dreuflosmusizieren. Entscheidend für den Erfolg des Unternehmens ist vor ellem, daß Muti / Gawrilow das Attitüdenhafte ihres Ansatzes mit einer gewissen Skrupulosität vortragen: Dynemische und überhaupt ertikulatorische Veränderungen werden fast immer wie von einem leichten Staunen befregt, klingen etwas verunsichert und damit verunsichernd. Hinzu kommt, daß der Klang (wie selten in Produktionen des Gespanns Willan / Boyling) ebenso voll wie verfärbungserm ist, ohne von einer Halizugabe überzogen zu werden. Sehr anhörbar. U. Sch.

Béla Bartók (1881—1945)

Konzert für Viola und Orchester op. post.

Paul Hindemith (1895—1963)

Konzart nach alten Volksliedern für Bratscha und kleines Orchastar „Der Schwanendraher“

Daniel Benyamini, Viola; Orchestre de Paris, Dirigent Danial Barenboim
(Produzent Steven Peul; Aufnahmaleiter Wolfgang Stengel; Tonmeister Klaus Scheibe)

DG 2531 249	25 DM
Interpratation	5
Repertoirewart	4/5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Eine verlockende Zusammenstellung. Denn wenn man einmal von der Problematik der Vervollständigung von Bartóks „Entwurf“ durch Tibor Sarly ebsleht — die nicht mehr els ein bestanfalls halbauthantisches Werk erbringen konnta —, so sind die beiden kompositorischen Blickrichtungen oder Haltungen untarm Eindruck äußerer Verhältnisse, die sich da manifestieren, gleichsem ein Stück Musik- und Zeitgeschichta aus der ersten Hälfta diesas Jahrhunderts: Bartók 1945, im Jehr seines Todes, krank, nach dan USA verschlagen, dort in seiner Bedeutung nur von wenigen erkannt, resignativ, etwas wehmütig auf früher und saina Harkunft zurückblikkend — Hindamith 1935, im Jahr seiner beginnenden Loslösung von Deutschland nach dem Boykott, bestrebt, seiner Irritation Herr zu werden, sie in der Scheinobjektivität der Rückwendung zu „alten Volksliedarn“ zu neutralisieren, allerdings, während er sich mit altmeisterlicher Satzkunst els Mimikry umgibt, immer noch voll deutlichen Aufbegehrens gegen deren handwerkliche Selbstgenügsamkeit.
Freilich, die Chence zu einer solchen aussagekräftigen Interpretation wurde gleich doppelt vertan: einerseits durch die technischen Unzulänglichkeiten des jungen Violesolisten (man höre nur im Schlußsatz bei Bartók oder im ersten Satz bei Hindemith, wieviel da neben Unreinheiten keinen „Sitz“ hat) und durch das zu blinde Vertrauen euf die Vorzüge seines sicher nicht zu unterschätzenden „schönen Tons“ und seines (etwas ungezügelten) Spieltemperaments — endererseits durch Barenboims pseudo-engagierten Al-fresco-Stil, nach dem Ausdruckscharektere schon bestimmt werden, ehe der vielseitig begabte und leider auch tätige Musiker noch die Partitur richtig engeschaut, elso nach den eigentlichen kompositorischen intentionen gefragt hat. Das kenn gleichwohl zu Momenten der Dekkungsgleichheit führen — so ist das wütende und nicht bloß übermütige Ausspielen der „Schwanendreher“-Veriationan gewiß eine Erschließung von latentem musikalischem Sinn. (Die Badeutung des Titels bleibt rätselhaft; Hindemith hat — nach einer Karikatur zu schließen — wohl selbst nicht gewußt, was ein „Schwanendreher“ ist!) Deneben stehen aber auch großzügige Verzeichnungen; und entscheidend: das holprige Spiel von Benyamini, das die Aufnahmetechnik euch noch — zu sehr dem Konzertscheme hörig — unnachsichtig in den Vordergrund rückt. U. D.

Béla Bartók (1881—1945)

Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1—3; Sonete für zwei Kleviere und Schlagzeug

Mertha Argerich (d), Stephen Bishop Kovacevich (e—d), Klavier; London Symphony Orchestra (e, c), BBC Symphony Orchestra (b), Dirigent Colin Devis; Willy Goudswaard, Michael de Roo, Schlagzeug (d)

Philips 6768 053 (2 LP)	
Interpretetion	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klengqualität	7—9
Oberfläche	9

Zur Genese dieser Zwelplattenkassatte: Die älteste Aufnahme, die des zweiten Konzerts, stammt von

1969, wurde damals mit Strawinskys Konzert für Klavier und Blasorchester kombiniert (vgl. HiFi-Stereophonie 11/70) und im letzten Jahr nun mit der Einspielung der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug von 1977 auf der B-Seite, wiederveröffentlicht (vgl. HiFi-Stereophonie 5/79); die Konzerte Nr. 1 und 3, wenn auch schon 1976 aufgenommen, erscheinen dagegen innerhalb der sehr einleuchtenden Zusammenstellung erstmals im inländischen Angebot. Der weite Entstehungszeitraum von gut zehn Jahren ist vor allem an der Klangtechnik zu merken, wenn man sich auch um Angleichung bemüht hat. Beim zweiten Konzert wird etwa die Lautstärkenebene zwischen Orchester- und Solostellen geringfügig verschoben, um das Klavier hervorzuheben bzw. nicht zu verdecken. Das unterbleibt bei den neueren Aufnahmen. Wenn man aber meint, die absichtsvolle Trockenheit des Klangbilds beim zweiten Konzert hinge mit dem Alter zusammen, so zeigen die Unterschiede der im gleichen Jahr produzierten Konzerte Nr. 1 und 3 — dort betont hart und resonanzarm, da weicher und verbindlicher —, daß es sich eben nicht um zeitbedingte Stilfragen handelt, sondern eher um ein Eingehen auf die musikalisch-kompositorischen Gegebenheiten. Hier wäre auch gleich anzumerken, daß die Spielgenauigkeit des Orchesters und die Kontrolle des Dirigenten in der Wiedergabe des dritten Konzerts, des ja sicherlich populärsten der vier vereinigten Werke, vergleichsweise am wenigsten streng gehandhabt werden. Allerdings dreht es sich dabei nur um Nuancen. Das Erstaunlichste an dieser Zusammenstellung ist aber die Bruchlosigkeit, ja Einheitlichkeit und werkentsprechende Folgerichtigkeit in der Interpretation von Stephen Bishop Kovacevich (der sich früher übrigens nur mit den ersten beiden Namen nennen ließ; er ist Amerikaner jugoslawischer Abstammung und lebt in London). Seine pianistisch-technische wie musikalische Präsenz halten den ganzen Zyklus zusammen, sorgen für die sich übertragende Spannung, den mitreißenden Impetus und den überlegt gestuften Farbenreichtum der Wiedergabe. Das macht diese Aufnahmen gegenüber jeder denkbaren Alternative konkurrenzfähig und verleiht ihnen ihren ausgeprägten Eigenton, ihr klares Profil und ihren überzeugenden Zuschnitt. Selbst in der anderen instrumentalen und klanglichen Umgebung der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug setzt sich das als vereinheitlichende Konstante durch, obwohl Martha Argerichs Bartók-Spiel zunächst unmittelbarer, weniger reflektiert, vegetativer wirkt. Aber immer mehr behaupten sich Zucht und strenge Darstellungskonsequenz, bis die Unterschiede der Temperamente nur noch reizvolle Varietäten innerhalb des komponierten Zusammenhangs sind. Eine höchst empfehlenswerte Bartók-Kassette. U. D.

Orgel und Cembalo

Bernardo Pasquini (1637—1710): Sonate Nr. 1 g-moll — **Josef Antonín Štěpán (1726—1797):** Divertimento ex G — **Augustinus Franz Kropfreiter (geb. 1936):** Concerto responsoriale — **Antonio Soler (1729—1783):** Concierto Nr. 1 C-dur — **Muzio Clementi (1752—1832):** Sonate Nr. 1 B-dur

Elisabeth Sperer, Cembalo; Winfried Englhardt, Orgel
(Aufnahmeleiter Bernhard Mahne)

FSM Edition Brockhoff 63 204 EB 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	5—9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Die Verbindung von Orgel und Cembalo erweckt spontan Mitleid: Mitleid gegenüber dem Kielflügel, der doch — so möchte man meinen — der Orgel in puncto Klangvolumen weit unterlegen ist. Die Platte belehrt eines Besseren. Nicht nur hat die Aufnahmetechnik für Gleichberechtigung gesorgt, das Cembalo — ein Konzertinstrument von Neupert, also mit schwerem Rahmen und großem Ton — setzt sich von selbst durch, selbst gegen den Krummhorn-, ja sogar Plenumklang der kleinen Staller-Orgel in St. Ansgar, München-Solln. Und den Zweifel an der Übereinstimmung der beiden in der Tonerzeugung grundverschiedenen Instrumente beseitigen die bei Franz Lehrndorfer und Gaston Litaize ausgebildeten Tasteninstrumentalisten durch ihr bis ins Detail abgestimmtes, auch in heiklen Läufen nicht in Unordnung geratendes Spiel — eine hohe Perfektionsleistung. Ob sich der spieltechnische Aufwand lohnt, ist zumindest bei Clementis nur gerade spielerischer (und entsprechend kalt heruntergespielter) B-dur-Sonate fragwürdig. Verblüffend frisch in der musikalischen Erfindung ist dagegen Pasquinis g-moll-Sonate, die klangfarblich leuchtend dargeboten wird (Sesquialtera-Register im ersten, Brustwerk-Plenum im letzten Satz). Bei Soler wie beim böhmischen Wagenseil-Schüler Štěpán wird auf verschiedenen Klangebenen „gearbeitet": vom Gedeckt-Register der Orgel und dem dunklen 8'-Register mit Lautenzug des Cembalos bis zum hellen Prinzipalaufbau und der Kombination von 8' und 4' beim Cembalo. Das volle Klangpotential der Instrumente schöpft erst Kropfreiters freitonales „Concerto responsoriale" aus. Auch hier exzellentes Zusammenspiel und ausgezeichnete Klangtechnik. -bli

Reflexe — Stationen europäischer Musik, Folge 8

a) **Llibre vermell de Montserrat**

O Virgo splendens; Stella splendens; Laudemus virginem; Polorum regina; Cucti simus; Mariam matrem; Imperayritz de la ciutat joyosa; Ad mortem festinemus; O Virgo splendens

Hespèrion XX (Montserrat Figueras, Gesang; Christophe Coin, Sergi Casademunt, Pere Ros, Hopkinson Smith, Lorenzo Alpert, Bruce Dickey, Instrumente); Atelier instrumental du Centre d'Abbaye aux Dames (Juillet 1978); Dulcis Harmonia Barcelone); Coral Carmina (Barcelona); Ninos cantores de Navarra; Escolania San Ignacio; Atelier vocal du Centre d'Abbaye aux Dames (Juillet 1978); Gesamtleitung Jordi Savall

b) **Duetti italiani**

Anonymus: Chi passa — **Ubert Naich (?—?):** Canti de voi de ladi — **Anonymus:** Amor e gratioso — **Giovanni Pacoloni (?—?):** Passomezo-Saltarello — **Francesco da Milano (1497?—1573) / Johannes Metelert (?—?):** Fantasia sexta — **Johannes Metelart (?—?):** Fantasia terze — **Francesco da Milano (1497?—1573):** Spagna — **Orlando di Lasso (1532—1594):** Gioria della Missa „Dixit Joseph" — **Giovanni Antonio Terzi (2. Hälfte des 16. Jh.):** Canzona prima di Claudio da Correggio; Contrapunto sopra Petit Jaquet di Claudio da Correggio; Canzona seconda di Claudio da Corregio — **Bernardo Monzino (?—?):** Contrapunto primo di B. M.; Contrapunto secondo di B. M. — **Vincenzo Galilei (1520—1591):** Duo tutti di fantasie — **Alessandro Piccinini (1566—1638):** Toccata à dui Liuti

Hopkinson Smith, Paul O'Dette, Laute

c) **Alessandro Stradella (1644—1682)**

La Susanna

Marjanne Kweksilber, Judith Nelson, Sopran; René Jacobs, Alt; Martyn Hill, Tenor; Ulrik Cold, Baß; Ingrid Seifert, Hajo Bäss, Barockvioline; Jaap van ter Linden, Barockvioloncello; Jeroen van der Linden, Violine; Alan Curtis, Cembalo; Konrad Junghänel, Theorbe; Gesamtleitung Alan Curtis

d) **Lauten-Galanterie**

Ademo Falkenhagen (1697—1761): Sonate c-moll op. 1/1; Sonate F-dur op. 1/5 — **Ernst Gottlieb Baron (1696—1760):** Aus der Sonate B-dur: Aria, Tempo di Menuet — **Joachim Bernhard Hagen (?—?):** Sonate c-moll

Anthony Bailes, Laute

e) **Canzoni da sonare**

Giovanni Gabrieli (um 1555—1612): Canzon 1. toni à 10; Canzon I Le Spiritata à 4; Canzon III à 6; Canzon I à 5; Canzon 12. toni à 10; Canzon II à 4; Canzon VII à 7; Canzon XXVII à 8; Canzon 12. toni à 10; Ricercar sopra Re fa mi do à 4 — **Andrea Gabrieli (um 1510—1586):** Canzon sopra „Qui la dira" — **Giuseppe Guami (zwischen 1530 und 1540—1611):** Canzon La Cromatica; Canzon XXIV à 8; Canzon sopra La Battaglia à 4; Canzon La Guamina à 4; Canzon La Accorta à 4; Canzon XXV à 8

Hespèrion XX (Jordi Savall, Christophe Coin, Maseko Hirao, Sergi Casademunt, Roberto Gini, Gamben; Pere Ros, Violine und Baßgambe; Bruce Dickey, Jean-Pierre Canihac, Zink; Jean-Pierre Mathieu, Charles Toet, Richard Lister, Posaune; Ton Koopman, Clavicembalo und Orgel; Hopkinson Smith, Laute und Gitarre)

(Produzent Gerd Berg; Tonmeister Wilhelm Meister (a); Johann-Nikolaus Matthes (b—e)

EMI Electrola 1 C 153-45 641/46

	a)	b)	c)	d)	e)
Interpretation	8	8/9	8	8/9	8/9
Repertoirewert	10	6	10	6	6
Aufnahme-, Klangqualität	9	9	9	9	9
Oberfläche	9	9	9	9	9

Der „Generationenwechsel", der sich schon in der letzten Folge der „Reflexe" angekündigt hatte, ist mittlerweile vollständig erfolgt: Die früher bestimmenden Ensembles fehlen, an ihre Stelle sind junge Interpreten getreten. Vor allem Musiker aus dem Umfeld des spanischen Ensembles Hespèrion XX reflektieren nunmehr Stationen europäischer Musik. Der Suche nach tieferer Bedeutung bedarf dieses Phänomen freilich nicht. Es ist am leichtesten erklärbar aus einer Tendenz zur Symbiose zwischen Produzent und Hausinterpret(en), wie sie aus der Branche reichlich bekannt ist. So günstig sich diese Tendenz auf die Arbeitsbedingungen der Interpreten auswirkt — eine Reihe, deren editorisches Konzept (nach den bisherigen Folgen zu urteilen) stets auf eine gewisse Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Einzelproduktionen gerichtet war, dürfte auf die Dauer kaum von einer solchen Festlegung profitieren. Nur allzu leicht könnten sich Gefälligkeitsproduktionen, wenn nicht gar Verlegenheitslösungen einstellen; der Rückgriff aufs bewährte Repertoire bewährter Interpreten müßte innerhalb kurzer Zeit die innovatorische Kraft lähmen, wie sie — trotz aller zeitweiligen Detaileinwände — den bisherigen „Reflexe"-Folgen doch immer noch eigen war.
Gewisse Anzeichen einer solchen Lähmung, eines vorschnellen Verharrens beim Erprobten finden sich bereits in der vorliegenden achten Folge der „Reflexe". Wie anders soll man die zwei (!) Lautenmusikplatten verstehen, die ausgerechnet zu einer Zeit erscheinen, da der allgemeine Lauten- und Gitarrenmusikboom wieder abflaut? So gut die beiden Produktionen, für sich genommen, ausgefallen sind (sowohl Anthony Bailes als auch das Duo Smith/O'Dette sind durchaus kompetente und gestaltungskräftige Interpreten — ihnen fällt der herabgesetzte Repertoirewert der Produktionen nicht zur Last), so wenig sind sie, strenggenommen, Dokumente neuer reflektorischer Bemühungen um alte Musik.
Gleiches gilt auch für die „Canzoni da sonare". Hier liegen aus den letzten Jahren wenigstens zwei gelungene Produktionen vor (EMI Electrola 1 C 065-30 921; DG Archiv 2533 406), zu denen noch die Sammelplatte „Monteverdis Zeitgenossen" (EMI Electrola 1 C 065-02 842, unter anderem mit drei Canzonen von Guami, Pietro Lappi und Giovanni Prioli) kommt. Zwar wurden Programmüberschneidungen weitgehend vermieden, doch kann jedenfalls diese Station der europäischen Musik kaum mehr als vorrangig reflexionsbedürftig angesehen werden. Zudem mag man hier zwar den weitestgehend zurückgenommenen, aller äußerlichen Klangpracht konsequent entkleideten Aufführungsstil von Hespèrion XX als „neue Farbe" schätzen, indessen scheint mir doch eben diese Musik auch nach außen gewandt, zur klanglich-dynamischen Entfaltung bestimmt und auf große Wirkung berechnet. Daher kommt mir die Hespèrion-Version mancher — gerade der größer

besetzten, vielstimmigen — Canzonen allzu dezent, zu „feinsinnig" vor.
Bleiben somit zwei Produktionen — Stradellas Oratorium „La Susanna" und Auszüge aus dem „Llibre vermell de Montserrat" —, die den innovatorischen Rang dieser echten „Reflexe"-Folge bestimmen. Zwar knüpfen beide an frühere „Reflexe"-Folgen an, was den historischen Bereich betrifft (schon in den letzten Jahren fanden sich fast regelmäßig je eine „repräsentative" Mittelalter- und Frühbarockeinspielung im Programm jeder neuen Folge), doch repräsentieren die genannten Platten insofern interessante Abarten der besagten editorischen Modelle, als das frühe Oratorium jetzt erstmals in die editorischen Bemühungen einbezogen wird, und weil auch der Codex Nr. 1 der Bibliothek von Montserrat, wegen seines rotsamtenen Einbandes bekannt als „Llibre vermell", als Dokument musikgeschichtlicher Auswirkungen und Bezüge gelten kann. Die in ihm enthaltenen anonymen Kompositionen belegen nämlich die wenigstens teilweise Kenntnis von Setzpraktiken der Ars Nova auf spanischem Boden, und sie sind darüber hinaus Dokumente einer heute (vor allem im liturgischen Rahmen) unvorstellbaren engen Beziehung zwischen Wort, Musik und Tanz.
Hespèrion XX nahm sich einiger Stücke dieses Codex mit Sorgfalt und nicht zuletzt unter Aufbietung eines beträchtlichen Aufführungsapparates an. Das Ergebnis ist als akustische Fiktion der ursprünglichen Musiziersituation gemeint: So hört man gleich zu Beginn der A-Seite nach einleitendem (vielleicht um Spuren zu stimmungsvollem) Geläut sich nähernden gregorianischen, dann mehrstimmigen Gesang. Haben akustische „Veranstaltungen" dieser Art sonst leicht eine ausufernde Tendenz zum Kunstgewerblichen, so wird diese hier gerade durch die schon erwähnte interpretatorische Dezenz von Hespèrion XX und seiner Mitarbeiter gemildert und erträglich gehalten. Auch sind wohl die Stücke des Llibre vermell stärker als andere Ars-Nova-Kompositionen gebunden an die Rekonstruktion der Aufführungssituation, sie sind Gebrauchsmusik und daher am besten unter Aufführungsbedingungen und am Ort des einstmaligen Gebrauchs darstellbar.
Mit Alessandro Stradellas Oratorium „La Susanna" schließlich ist den Interpreten wie auch der Produktionsleitung ein musikalisch wie gattungsgeschichtlich bedeutsamer Fund gelungen, ist doch Stradellas oratorisches Werk gekennzeichnet durch das Eindringen von musikalischen Techniken der Abbildung, wie sie in der zeitgenössischen Oper entwickelt worden waren. Man mag darin getrost die Auswirkung von Stradellas unruhigem Geist, auch wohl seines bewegten, durch Mord vorschnell geendigten Lebens sehen, der zur Offenheit des Komponisten Stradella für affektive Charakterisierungskunst in direkter Beziehung steht.
Gerade diese affektive Geladenheit, der unvermittelte Wechsel von Bildern und musikalischen Charakteren, wird in der vorliegenden Einspielung nur annähernd realisiert. Freilich ist „La Susanna" gattungsgeschichtlich als „Oratorio volgare" auf die beschränkten Abbildungsmöglichkeiten einer rein konzertanten Aufführung zugeschnitten, und nicht eigentlich die sublimiert szenische Aktion beherrscht die textliche wie musikalische Konzeption. Trotzdem erscheint mir eine Wiedergabe wie die vorliegende im ganzen zu brav, zu sehr dem Ideal einer wohlausgewogenen, selbst dem eingefleischtesten Liebhaber musikalischen Historizismus goutierbaren Musteraufführung verpflichtet (wobei allerdings der „Stilbruch" einer neben drei barocken Streichinstrumenten mitverwendeten „modernen" Violine von 1975 zwar nicht akustisch, wohl aber prinzipiell anmuten dürfte — den Rezensenten, nota bene, hat's nicht irritiert). pk

Historische Orgeln in Unterfranken

Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809): Präludien D-dur und d-moll — **Friedrich Schmoll (gest. 1792):** Elevazione in C — **Anonymus (18. Jh.):** Toccata in c — **Valentin Rathgeber (1682—1750):** Zehn Pastorellen — **Adolf Hesse (1809—1863):** Einleitung, Thema und Variationen A-dur — **Anton Bruckner (1824—1863):** Präludium C-dur „Perger Präludium" — **Marco Enrico Bossi (1861—1925):** Stunde der Weihe op. 132/4; Stunde der Freude op. 132/5

Erwin Horn an den Orgeln der Wallfahrtskirche Fridritt, der Karmelitenkirche Bad Neustadt an der Saale, der Katholischen Stadtpfarrkirche Klingenberg/Main und der Katholischen Stadtpfarrkirche Bad Königshofen
(Aufnahmeleiter Heinz Schnauffer)

Christophorus SCGLX 73 904	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	6—9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Die Platte dokumentiert vier zwischen 1722 und 1892 konzipierte und allesamt in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts restaurierte Orgeln in Unterfranken anhand zeittypischer Orgelliteratur. Das Wort „Restauration" wird dabei für manchen Orgelliebhaber eine zweifelhafte Nebenbedeutung haben: denn die Instrumente stammen nicht durchweg aus jener Epoche, die man als die für die Orgelgeschichte wesentliche zu halten sich nur allzu rasch angewöhnt hat. Auch eines der beiden „alten", spätbarocken Instrumente, dasjenige von Johann Ignaz Samuel Will in der Bad Neustadter Karmelitenkirche, entspricht zumindest in der Konstruktion nicht der klassischen Norm des Orgelbaus: Der Spieler findet sich hier hinter die Orgel verbannt und kann den Chorraum nur durch ein halbdurchsichtiges Ornamentgeflecht im Untergehäuse der Orgel sehen. Das beeinträchtigt freilich die Interpretation der zehn „Pastorellen" des Bach-Zeitgenossen Rathgeber durch den hier mit organistischer Präzision und angemessenem Charme spielenden Organisten Erwin Horn nicht. Für die halbitalienische „Elevazione" Schmolls hätte er sich freilich neben der schwebenden Registrierung auch eine etwas sauberere Anschlagtechnik leisten können.
Auf der B-Seite der Platte finden sich Stücke, die noch vor einigen Jahren wie selbstverständlich dem Verdikt der Barockbewegung erlegen wären, jetzt aber fast ebenso selbstverständlich auf „authentischen" Orgeln eingespielt und der Vergessenheit entrissen werden. Die Klingenberger Orgel von Martin Schlumbach (1892) erweist sich als ein in der Klanglichkeit adäquates Instrument zur Darstellung des formal interessanten Werks von Hesse; allerdings macht sich das Prinzip der Kegelladen störend bemerkbar: Hier erhält jede Pfeife Luft aus einer eigenen Pfeifenkammer, was etwa bei Tonleiterstellen hörbare Sprünge und Lautstärkeunterschiede innerhalb eines einzigen Registers hervorruft. Derlei Mängel — der Orgelbau im 19. Jahrhundert machte tatsächlich nicht nur technische Fortschritte, sondern auch Rückschritte — weist die etwas ältere Orgel zu Bad Königshofen (ebenfalls von Orgelbauer Schlumbach) nicht auf, obwohl dort die zweiteilige, durch den Spieltisch getrennte Anlage des Instruments ein Links-Rechts-Springen der Töne viel eher erwarten läßt. In Marco Enrico Bossis etwas blutleeren (dabei um so gefühlstieferen) Orgelpièces bewähren sich der grundstimmige Klangvorrat der fast dreißig Register zählenden Orgel und das zweite Manualwerk, das Schwellwerk; weniger bewährt sich Erwin Horn als zwar genau artikulierender, die harmonischen Spezialitäten auskostender Interpret, dem aber für Bossis zweite Orgeleingebung der nötige technische Feinschliff fehlt. Ausgerechnet die „Stunde der Freude" wird durch zusätzliche Vorechos zur unerwünschten Stunde der Vorfreude. -bli

Zeitgenössische Musik aus der Volksrepublik China

Kompositionen von Ho Chan-hao, Ch'en Kang, Hsin Hu-kuang, Ting Shan-tê, Ch'in Yung-ch'êng, Mao Yüan, Liu T'ieh-shan u.a.

Takako Nishizaki, Violine; Yitkin Seow, Klavier; Nagoya Philharmonic Orchestra, Dirigent Lim Kek-Tjang
(Aufnahmen Tokyo und Nagoya, 1978; Produzent Hiroshi Isaka; Toningenieur Masakai Ohno)

Eurodisc 300 400-450 (4 LP)	40 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Gewiß sind Bewertungsziffern angesichts der hier zusammengestellten dreiundzwanzig Stücke aus der Volksrepublik China — in Längen von einer Minute und vierzig Sekunden bis zu einer fünfsätzigen Symphonie von dreiundfünfzig Minuten — ebenso unangemessen wie nichtssagend. Denn was läßt sich damit schon über eine Musik ausmachen, die für unsere Ohren nach einer Mischung aus E und U klingt, manchmal ausgesprochen effektvoll, häufig dem Typus von „Stimmungsbildern" mit poetischen Titeln oder Programmen aus dem Jahrhundertanfang ähnlich, die allerdings im Land selbst einen ganz anderen Stellenwert hat, ganz anderen Voraussetzungen und gesellschaftlichen Funktionen genügt. Immerhin, was da — öfter mitteleuropäisch als etwa chinesisch — tönt, wird gut und wirkungsvoll dargestellt, ist abwechslungsreich, eingängig, wenn auch nicht sehr eigenständig. Eine reichliche Zahl an Vorbildern ließe sich benennen. Offensichtlich kommt es aber auf Originalität (nach unseren überständig-überwertigen „Genie"-Begriffen aus der Ideologie des 19. Jahrhunderts) weniger an als auf das geschickte „Verfertigen" von akustischen Ausdrucksträgern oder -stimulantien.
Andererseits wird man den Verdacht nicht los, die hier aufgeführten neunzehn Komponisten (zuweilen zwei als „Team" für ein Stück) könnten einer bestimmten Gruppe angehören, die keineswegs repräsentativ für die Gesamtentwicklung ist. Oder umgekehrt: Bei den kulturellen Umschichtungen der letzten Jahre bis in die unmittelbare Gegenwart hinein mag es doch überhaupt fraglich sein, wo derzeit der Hauptakzent bei einer chinesischen „Kunst"-Musik liegt, ob eine Auswahl, die stellvertretend auch für anderes als für sich selbst spricht, sich momentan überhaupt treffen läßt. Schließlich: Ist unsere Rezeptionsweise nicht so durch Tradition präokkupiert, daß wir nur noch hören, was unseren theoretischen Begriffen auch entspricht, indessen unfähig sind, uns in andere Vorstellungswelten und andere Werthierarchien hineinzudenken, wie sie für die Bedeutung dieser Musik möglicherweise gelten? — Subjektive, objektive oder ganz allgemeine Vorbehalte, Zweifel, Unfähigkeiten gibt es also in reicher Zahl. Dennoch ist diese Vierplattenkassette, auch wenn man die damit gestellten Fragen kaum zutreffend beantworten kann, als Chance zum Einblick in die kulturelle Situation des großen fernöstlichen Reiches hochgradig informativ und auf die vielfältigste Weise anregend. U. D.

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Klavier- und Cembalomusik

Louis Couperin (um 1626—1661)

Pièces de clavecin: Suiten a-moll, C-dur, F-dur; Pavane fis-moll

Gustav Leonhardt, Cembalo
(Aufnahme: P. Dery, W. Draga)

EMI Harmonia mundi 1 C 065-99 871 — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Erst in unserem Jahrhundert wurde Louis Couperin dem Schatten entrissen, in den ihn der Ruhm seines Neffen François Couperin „le Grand" verdrängt hatte. Aber auch nach der 1936 erfolgten Erstveröffentlichung seiner rund zweihundert Stücke für Orgel und Cembalo vergingen noch mehrere Jahrzehnte, bis diese wirklich zu neuem Leben erweckt wurden. Zu den ersten Künstlern, die sich um diese Wiederbelebung Verdienste erwarben, zählt zweifellos Gustav Leonhardt mit einer inzwischen leider gestrichenen Aufnahme der d-moll-Suite (rezensiert in HiFi-Stereophonie 5/64). Besonders erfreut daher, daß er sich jetzt dieser in der Entwicklung der französischen Cembalomusik so bedeutenden Komposition erneut annimmt. Gleichsam symbolisch wird dabei das Programm durch eine Huldigung eröffnet und auch abgeschlossen: Setzte Louis Couperin in der F-dur-Suite dem bei einem Treppensturz verunglückten Lautenisten Blancrocher in Form eines „Tombeau" ein tönendes Denkmal, so erwies er im taktfreien Prelude in a-moll Johann Jakob Froberger, dem er die Bekanntschaft mit dem improvisatorischen Charakter mancher Frescobaldischen Toccata verdankte, seine Reverenz. Heute wie ehedem bereiten Leonhardts manuelle Fertigkeit und Einfühlsamkeit ungetrübte Freude. Ein Vergleich mit der älteren Einspielung des „Tombeau" zeigt überdies, wie sehr seine Interpretation inzwischen an Vertiefung und sprechender Intensität gewonnen hat. Das 1977 von Martin Skowroneck nach einem französischen Modell um 1680 gebaute und hervorragend klingende Instrument wurde von der Tontechnik mit sehr angenehmer, unverfärbter Natürlichkeit aufgenommen. Auch die Fertigungsqualität läßt keinen Wunsch offen. J. D.

Johann Mattheson (1681—1764)

Harmonisches Denckmahl, Suiten Nr. 1, 6, 9 und 11

Bradford Tracey, Cembalo (von Johann Christoph Fleischer, 1710)

EMI Harmonia mundi 1 C 065-99 875 — 25 DM

Interpretation	7—8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Dies ist, wenn ich recht sehe, die erste Mattheson-LP des Katalogs, und sie bietet eine Auswahl von vier der „Zwölf erwählten Clavier-Suiten", die der Hamburger Allround-Musiker 1714 unter dem Titel „Harmonisches Denckmahl" veröffentlichte: eines der wichtigsten Instrumentalwerke eines Mannes, über dessen überragende musikschriftstellerische Bedeutung für seine Zeit und die Nachwelt es nie die geringsten Meinungsverschiedenheiten gegeben hat, während über den Komponisten Mattheson nur insoweit Einigkeit herrschte, als man seine Musik bestenfalls als zweitklassig einstufte.
Die Neuspielung kann da doch etwas nachdenklich machen: Matthesons Suiten lassen sich zwar so wenig den großen Werken Bachs und Händels an die Seite setzen wie die Fugen seiner „Wohlklingenden Fingersprache" denen des „Wohltemperierten Claviers". Aber es ist doch zu bedenken, daß das „Harmonische Denckmahl" mehrere Jahre vor den wichtigen Suitensammlungen seiner mitteldeutschen Altersgenossen veröffentlicht wurde und daß, wie auch der Kommentar bemerkt, der historisch richtige Bezugspunkt für diese Musik eher Kuhnaus „Clavierübung" oder Händels Aylesforder Stücke sind. Unter diesem Blickwinkel wird man den Kompositionen des wortgewaltigen Urahnen aller Musikpolemiker dann doch einige Reize abgewinnen können. Außerdem bieten die Suiten dieser Auswahl durchaus nicht nur „arbeitsame und ungemeine Structur" (wie Mattheson sein Opus auf dem Titelblatt anpreist), sondern gelegentlich Einfälle, die man auch ohne historischen Hintergrund als hübsch empfinden kann — so etwa die zu Anfang der neunten Suite erklingende „Boutade", die sich mit Couperins „Barricades mystérieuses" oder der Gigue aus Bachs B-dur-Partita vergleichen ließe: Man kann den Komponisten Mattheson wohl doch nicht einfach als Quantité négliable abtun.
Bradford Tracey spielt die Auswahl untadelig, wenngleich ich mir manchmal einen zupackenderen, pointierenderen Vortrag vorstellen könnte. Die Produktion ist vorbildlich sorgfältig. Als Instrument wurde ein Cembalo aus der Werkstatt des Hamburgers Johann Christoph Fleischer gewählt, das exakt in der Entstehungszeit von Matthesons Musik gefertigt wurde. Das Instrument kommt in der Aufnahme sauber und relativ schlank; die Pressung ist einwandfrei. ihd

Georg Friedrich Händel (1685—1759)

Des Clevierwerk 2: Einzelne Suiten und Stücke

Edgar Krapp, Virginal (von Andreas Ruckers, 1620)

Eurodisc 300 403-420 (2 LP) — 30 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Die zweite Folge der geplanten Gesamtaufnahme der Klavier- und Orgelwerke Händels umfaßt eine Auswahl der sogenannten Aylesforder Stücke. Hier, bei Frühwerken und Gelegenheitskompositionen meist geringeren Gewichts, tritt die Eigenart von Edgar Krapps Darstellungsstil eher noch deutlicher, auf jeden Fall aber negativer in Erscheinung als bei den großen Suiten des ersten Bandes (siehe HiFi-Stereophonie 9/79): Seine relaxte, auf Ebenmaß bedachte und zudem weitgehend auf modernem Notenverständnis basierende Spielweise kann man als schlicht, zutreffender aber vielleicht noch als schlicht langweilig bezeichnen. Ich habe volles Verständnis dafür, daß Krapp die Sätze dieses Bandes betont hausmusikalisch nehmen wollte und sich auch ein entsprechend kleines Instrument des Frühbarock zur Aufführung gewählt hat. Aber er spielt eben nicht nur „intim", sondern auch rhythmisch recht schlaff und spannungsarm. Damit „verkauft" er den Händel der kleinen Tanzsätze, Airs und Sonatinen unter Wert — ein „Akademiker" war der Hallenser auch in seinen Früh- und Nebenwerken nicht.
Der Rahmen, den das Doppelalbum bietet, ist wiederum seriös und einer Gesamteinspielung angemessen, der Klang gut, die Pressung des Rezensionsexemplars ließ nur zu Beginn der Seite 4 eine Störung hören. ihd

Muzio Clementi (1752—1832)

Capriccio Nr. 2 F-dur; Sonete für Klavier Nr. 5 Es-dur

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)

Fantasie d-moll KV 397; Zehn Variationen über die Ariette „Unser dummer Pöbel meint" G-dur KV 455; Rondo a-moll KV 511

Carl Seemann, Klavier

Telefunken 6.42580 AS — 22 DM

Interpretation	7
Repertoirewert	3/8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Nach langer Zeit eine Diskuswiederbegegnung mit Carl Seemann. Die Platte mit einer Gegenüberstellung von Werken der beiden Pianoforte-Rivalen Clementi und Mozart, die im Fall Clementis mit einem der Capricci und auch der Sonate eine echte Repertoirebereicherung bringt, weckt allerdings nur zwiespältige Gefühle. Denn gewisse Härten des Anschlags, Unflexibilitäten, Holperigkeiten in den Läufen, ein eingeengtes Spektrum der Farben, Dynamik und Artikulation sind nicht zu überhören und zeugen von einem doch enger werdenden pianistischen Radius. Doch so anfechtbar die Mittel Seemanns im Einzelfall auch sein mögen, er entwickelt die Musik mit einer Strenge und Geradlinigkeit, die als eine Alterssicht im ganzen beeindrucken und von einer gewissen imponierenden Distanz sind: Klassik des späten 18. Jahrhunderts, der jeder „leichte", tändelnde oder zärtliche Ton ausgetrieben ist. Den Clementi-Werken bekommt die — offenbar gewollte — direkte, unraffinierte, knapp pedalisierte und alle Extreme (auch der Tempi) meidende Spielart Seemanns besser als etwa Mozarts Gluck-Variationen oder dem kostbaren e-moll-Rondo, die unter dem spröden Zugriff etwas steifleinen und hölzern, zumindest wenig blühend klingen. ihd

Franz Schubert (1797—1828)

Impromptus op. 90 D. 899 und op. 142 D. 935; Moments musicaux op. 94 D. 780; Drei Klavierstücke op. post. D. 946

Rudolf Buchbinder, Klavier

Telefunken 6.48132 EK (2 LP) — 39 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Merkwürdig genug: Dies ist, obwohl es an Aufnahmen der „Klavierstücke" Schuberts gewiß nicht fehlt, die einzige Zusammenfassung der vier großen Serien, die ohne Kombination mit (den) Sonaten greifbar ist, und daher eine Einspielung von einigem Repertoirewert. Rudolf Buchbinder macht mit ihr nach seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-„Klavierstücke" und vor der in diesem Jahr anlaufenden Sonatenserie gleichsam Zwischenstation bei dem Wiener Beethoven-Zeitgenossen. Und ein bißchen ist mit dem Hinweis auf dieses „Umfeld" auch schon der stilistische Ort der neuen Einspielung umrissen: Buchbinder knüpft mit ihr eher an die ältere, „klassisch" orientierte Richtung der Schubert-Interpretation an als an die neue, inzwischen fast schon „modische" Linie, Schuberts musikalische Äußerungen als fiebrige Bändigungen untergründiger Hochspannung zu sehen. Dies muß kein Fehler sein, denn das Bemühen, Schubert sozusagen von Beethoven zu emanzipieren und als ganz und gar Eigenen darzustellen, hat ja, so notwendig es war, gewiß zu einer einseitigen Herausstreichung der dunklen, dämonischen Komponenten in seiner Musik geführt, die durchaus nicht so fraglos durch den notenschriftlichen Befund gedeckt ist, wie es ihre Apologeten behaupten. Doch voll überzeugen kann mich der eher an Beethoven orientierte Schubert Buchbinders nicht. Auch diese neue Einspielung ist pianistisch in der bekannten Weise äußerst sorgsam durchgestaltet und ähnlich perfekt ausgefallen wie die vorangegangenen Haydn- und Beethoven-Zyklen. Aber das Abhören wirft auch einige Fragen auf. Dabei meine ich noch nicht einmal, daß Buchbinder im Bemühen um klare Konturierung manches doch etwas zu „offen", zu unverschattet, zu vordergründig in Klang und Aussage nimmt, daß die schnellen Tempi der schnellen Sätze — etwa im fünften Moment musical

und im letzten der nachgelassenen Klavierstücke — dem Musizieren eher Wirkung nehmen als geben und zu einer gewissen Verflachung führen. Doch hört sich vor allem im op. 90 seine Gestaltung irgendwie bemüht an: Er formt gerade hier sehr bewußt und entschieden, aber wes er zu bieten hat, klingt oft ein bißchen aufgesetzt, unselbstverständlich — so etwa das „Anlaufenlassen" der Spielfiguren in den Nummern 3 und 4, das überdeutliche Gliedern von Abschnitten, wobei er sich überraschend ausgiebige, mitunter den Rhythmus schon verschleiernde Ritardandi leistet. Wenig überzeugt mich auch, daß Buchbinder im ersten Impromptu und im ersten Moment musical bei der Wiedergabe der punktierten Rhythmen etwas unklar zwischen notengenauem Spiel und Triolierung schwankt. Hinzu kommt, daß er nie ein echtes Pianissimo spielt (sofern man das „pp" nicht als eine Sache der absoluten Lautstärke allein betrachtet) und daß sein Ton in diesen Aufnahmen wenig Glanz zeigt. Dies ist sicherlich vor allem der — an sich guten — Aufnahmetechnik anzulasten. Aber unabhängig davon höre ich auch wenig „Glanz von innen" aus dem Spiel heraus, ohne den ja Frühromantik auch beim Herausstellen ihrer klassischen Verwurzelung nicht ganz auskommt.
Mit einem Wort: Eine sehr seriöse Auseinandersetzung mit einem auf mich nicht immer glücklich wirkenden Ergebnis. Leise, aber häufige Vorechos. ihd

Edvard Grieg (1843—1907)

The Complete Piano Music, Vol. 11: Slåtter op. 72 (Norwegische Bauerntänze)

Eva Knardahl, Klavier

BIS LP-114 Stereo (Disco-Center) 22 DM

Interpretation	8—9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die „Slåtter" op. 72 sind der heute vielleicht interessanteste Teil von Griegs Klaviermusik: Wer den Norweger aufgrund der Kenntnis seiner „Lyrischen Stücke" vorwiegend als Komponisten romantischer Miniaturen mit aparter „nordischer Note" eingestuft hat, kann ihn in dieser Sammlung von 1902 als eine Art von skandinavischem Vorläufer Bartóks kennenlernen: Die siebzehn Tanzstücke sind Klavierübertragungen von Musik für die Hardangerfiedel, die Johan Halvorsen einem alten Spielmann abgelauscht hatte, „Originales" also, das Grieg bei seinen Arrangements auch im wesentlichen in der ursprünglichen melodischen Gestalt beließ, wie die gleichzeitige Veröffentlichung von Halvorsens Aufzeichnungen und seiner Bearbeitung belegt. Die Melodien sind nicht in das Dur-Moll-Schema gepreßt, sondern spiegeln getreu auch „leiterfremde" Töne wie die häufige übermäßige Quart wider; dazu setzte Grieg einen Satz von ursprünglicher bis uriger, gelegentlich die funktionellen Konventionen sprengender Klangwirkung.
Über Klangqualität, Sorgfalt der Herstellung und Interpretation dieser Grieg-Serie ist kaum noch Neues zu sagen. Sicherlich lassen sich auch vom Opus 72 detailfeinere Darstellungen vorstellen, aber Eva Knardahl spielt mit musikalischer und pianistischer Kompetenz, die Stücke sind streckenweise prachtvoll hingefetzt. Es bedarf keiner sonderlichen Prophetie mehr, schon vor Abschluß der Veröffentlichungen vorauszusagen, daß dieser Zyklus der kleinen schwedischen Firma für die nächsten Jahre das diskographische Standardwerk in Sachen Klavier-Grieg werden dürfte. ihd

a) **Vérité du Clavecin**

Jacques Champion de Chambonnières (um 1601/11—1672): Allemande „Le Loureuse", Courente de Madame, Sarabande, Les Barricades und Gigue aus dem Troisième Ordre — **Jacques Duphly (1715—1785):** Rondeau; Medée; Le Forqueroy — **Domenico Scarlatti (1685—1757):** Sonaten C-dur K 421, D-dur K 490, C-dur K 460

Anne-Françoise Chapelin, Clavecin (Hemsch, 1755)

Sarastro SAR 7701 (Le Connaisseur, Karlsruhe)

b) **Johann Sebastian Bach (1685—1750):** Fantasie G-dur BWV 572; Choralvorspiel „Erbarm' dich mein" BWV 721; Allabreve BWV 589 — **Dietrich Buxtehude (1637—1707):** Toccata und Fuge F-dur BuxWV 157 — **Johann Pachelbel (1653—1706):** Präludium, Fuge und Chaconne d-moll

André Stricker an der Orgel von St. Maximin, Thionville

Sarastro SAR 7706

c) **Ludwig van Beethoven (1770—1827)**

Sonaten für Klavier D-dur op. 10 Nr. 3 und F-dur op. 54

Théodore Paraskivesco, Klavier

Sarastro SAR 7927

	a)	b)	c)
Interpretation	7	7—8	7
Repertoirewert	7	5	4
Aufnahme-, Klangqualität	10	9—10	10
Oberfläche	9	9	9

Drei Platten einer jungen französischen Herstellerfirma, die solide, allerdings kaum herausragende Interpretationsleistungen festhalten: Anne-Françoise Chapelin gestaltet sehr sauber, in den drei Scarlatti-Sonaten aber doch mit wenig virtuos-fröhlichem Vorwärtsdrang. André Stricker liefert sein alldeutsches Programm mit Schwung ab, ohne aber etwa in Bachs G-dur-Fantasie so viel Prägnanz bieten zu können wie Walcha. Und der vierzigjährige, aus Rumänien stammende Paraskivesco spielt die beiden Beethoven-Sonaten ordentlich, wenn auch ohne sonderliches musikalisches Eigenprofil.
Interessant, hochinteressant sogar sind die Platten dagegen für HiFi-Fans: Produzent Georges Kisselhoff wollte mit ihnen Modelle für höchste Klangansprüche schaffen, und es ist ihm gelungen. „Real Phase Stereo" lautete sein Schlachtruf, und um Musik möglichst phasenrein auf das (analoge) Band zu bringen, setzte er einen Kunstkopf als Mikrophonträger ein; überdies werden die Aufnahmen auf Maxi-Singles, also LPs mit fünfundvierzig Touren, umgeschnitten. Doch nach welchen Rezepten auch immer gekocht wurde: Die Franzosen haben ein Ergebnis erzielt, das sich hören lassen kann und keine Konkurrenz zu scheuen braucht. Die Cembaloplatte bietet ein lebendiges, obertonreiches Klangbild, das zumindest gut neben den besten bisherigen Cembaloaufnahmen bestehen kann. Die Orgelaufnahme zeichnet sich durch ähnlich lebendige Klangwirkung aus, ist jedoch etwas zu hallig ausgefallen, um wirklich voll befriedigen zu können. Die eigentliche Überraschung bietet die Klavieraufnahme, die im heutigen Einerlei auffällt wie ein weißer Elefant: prachtvoll präsent und im Obertonbereich unbeschnitten, dabei tadellos räumlich ohne Verschwommenheiten. Sie ist für mich neue HiFi-Spitze in diesem Bereich neben der unter Fans mittlerweile berühmten japanischen RCA-Einspielung der „Appassionata" mit Ikuyo Kamiya (RCA RDCE-4).
Die drei Sarastro-Platten zeigen, welche Qualitätshöhenlage auch mit konventioneller Technik heute „drin" ist, sie schneiden besser ab als die digital aufgenommenen Platten mit Tasteninstrumenten, die mir bis jetzt zu Ohren gekommen sind. Womit sich erwiesen hätte, daß engagiert eingesetzte „normale" Technik Routineproduktionen mit avancierteren Mitteln immer noch zu überrunden vermag.
Übrigens scheint die Sorgfalt der Sarastro-Produktionen mit der Erstellung der Platten erschöpft gewesen zu sein, die Hüllen sind mager informierend und fehlerhaft: Alle Kirkpatrick-Nummern der Scarlatti-Sonaten sind falsch (wir geben die korrigierten Nummern an), und auf dem Beethoven-Cover konnte nur ein Überkleber vor dem Fauxpas einer falschen Opusnummer retten. ihd

Kammermusik

Gioacchino Rossini (1792—1868)

Sei Sonate a quattro Nr. 1 G-dur, Nr. 2 A-dur, Nr. 3 C-dur, Nr. 4 B-dur, Nr. 5 Es-dur, Nr. 6 D-dur (Originalfassung); Duetto für Violoncello und Kontrabaß D-dur; „Un mot à Paganini" für Violine und Klavier; „Une larme" für Kontrabaß und Klavier

Salvatore Accardo, Sylvie Gazeau, Violine; Alain Meunier, Violoncello; Franco Petracchi, Kontrabaß; Bruno Canino, Klavier

Philips 6769 024 (2 LP)

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Rossinis frühe Streichersonaten, in ihrer virtuosen Brillanz und ohrenfälligen Eingängigkeit Glanzstücke aller Kammerorchester, sind selten genug in der kammermusikalischen Originalbesetzung, nämlich als „Sonate a quattro" zu hören. Laut Bielefelder Katalog ist die vorliegende die einzige Einspielung in solistischer Besetzung — und wenn man diese mit der orchestralen Opulenz etwa der Academy of St. Martin-in-the-Fields vergleicht, so gebührt der Vorrang dem intimeren Klangbild: steht hier doch der Aufwand in vernünftigem Verhältnis zum zwar ungemein kapriziösen, phantasievollen, formal aber doch eher schlicht gehaltenen Habitus dieser Sonaten, in denen Rossini manche „Ohrwürmer" seiner späteren Opern vorwegnimmt. Gilt schon dieser Vorrang der kleinen Besetzung, so erst recht, wenn sich so distinguierte, sensibel agierende Musiker wie Salvatore Accardo, Sylvie Gazeau, Alain Meunier und der hochvirtuose Kontrabassist Franco Petracchi (Accardo und Petracchi waren bereits bei der chorischen Einspielung der Sonaten durch I Musici beteiligt) um diese Miniaturen bemühen: Die virtuos erstrebte, gern applaudierte Stromlinienförmigkeit, die mit geschwinder Temponahme auch manche kompositorische Schwachstelle überdeckt, ist hier nicht nötig, wenn man Rossinis früh-geniale Hervorbringungen (komponiert im Alter von zwölf Jahren) so dezent, ernsthaft, ein wenig ironisch und doch einfühlsam zu musizieren weiß. Da haben die schnellen Ecksätze dann plötzlich die rechte Mischung aus jugendlicher Frische und wirbelnder Brillanz, da wird der auf Mittelstimmen verzichtende Satz hell und durchsichtig, da atmen die langsamen Sätze Kantabilität und weichverhaltene Italianità, da sind die frechen Instrumentationsscherze fein eingebunden in den kammermusikalischen Zusammenhang.
Ergänzt wird diese wunderbar einfühlsame Einspielung durch drei Beispiele von Rossinis „Alterssünden", die er in seinen Pariser Ruhestandsjahren komponierte und die — insgesamt mehr als einhundertfünfzig delikat-ironische Miniaturen — zum größten Teil noch der Entdeckung für die Praxis harren. Das D-dur-Duett für Violoncello und Kontrabaß, das Rossini für den Kontrabaßvirtuosen Domenico Dragonetti schrieb, taucht — ob seiner ungewöhnlichen Besetzung und wegen seiner reizvollen Aufgaben für einen virtuosen Bassisten — hin und wieder auf Schellplatten oder in Konzerten auf; selten jedoch kann man es so inspiriert, so einfühlsam bei aller gebotenen Virtuosität hören wie hier von Franco Petracchi, dem Alain Meunier zurückhaltend-kollegial assistiert. Zwei weitere Stücke sind offensichtlich Katalogneuheiten: die Paganini zugeeignete Violinfantasie, in der Rossini den Geigenstil des Virtuosen behutsam adaptiert, ihn jedoch durch die seinem Altersstil gemäße reichere Chromatik rundet und erweitert, und das knapp-lyrische „Une larme"

für Violoncello und Klavier. Salvatore Accerdo und Alain Meunier werden hier begleitet vom sicher-sensiblen Bruno Canino, elnem Pianisten, dessen Stilsicherheit keum zu übertreffen ist. Auch wenn diese Bemühungen keinen kammermusikalischen Spitzenwerken gelten: zu begrüßen Ist eine ungemein anregende, phantasievolle, in jeder Hinsicht erfreuliche Einspielung, an die sich nur die Hoffnung knüpfen läßt, die Interpreten mögen sich weiterer Rossinischer „Alterssünden" eufnehmend annehmen. W. K.

Werka für Blockflöte solo von 1600—1979

Anonymus (ce. 1600): Variationen über „The Woodycock"; Aus „Apollo's Benquet" (1693): New Tunes of French Dances for the Treble-Violin, Flute or Flegeolet — **Johenn Sebastian Bach (1685—1750):** Partita a-moll BWV 1013 — **Niccolo Peganini (1782—1840):** Capricen op. 1 Nr. 13 B-dur, Nr. 17 Es-dur — Aus G. Gaveaux, eîné, Méthode pour le Flageolet: Zwei Duette — **Rolend Moser (geb. 1943):** Alrune — **Heinz Marti (geb. 1934):** Ombra

Conrad Steinmann, Blockflöten und Flageolett

Cleves D 8001 (Disco-Center)	25 DM
Interpretetion	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Der Schweizer Blockflötist Conred Steinmann, Jahrgang 1951, Linde-Schüler und seit 1975 Leiter der Ausbildungsklasse für Blockflöte an der Musikakademie Zürich, gibt mit der vorliegenden Platte seine Visitenkarte ab. Freilich, zwei Plattenseiten unbegleitete Blockflöten oder Flageolett mögen nicht jedermanns Sache sein, aber Steinmann vermag doch eufgrund seiner stupenden Instrumentenbeherrschung und einer netürlich-musikentischen Musikalität ungemein zu fesseln. Dabei kenn man geteilter Meinung sein, inwieweit es sinnvoll ist, Bachs a-moll-Partita oder ger Paganinis Violincepricen euf der Blockflöte zu spielen. Auf alle Fälle eber demonstriert Steinmenn allen Freunden dieses populären Hausinstrumentes, welche ungeehnten Möglichkeiten in einem scheinbar so einfachen Pfeiflein stekken. Klar, endere vor Steinmann haben das auch schon eindrucksvoll demonstriert, eber mit so viel geradezu liebenswert naivem Spieltrieb und überschëumender Musizierfreude hat sich bisher eigentlich noch kein Blockflötist via Schellplatte vermittelt.
Ho. Ar.

Volkslied und Mërchan — Minleturen für Streichquartatt

Stücke von Antonin Razeck, Karl Komzak und Moriz Kässmeyer

Ringelberg-Quartett

RBM-Musikproduktion 3056	22 DM
Interpretetion	6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Das Titelstück stammt von dem weiland k. und k. Militärkepellmeister Kerl Komzek (1850—1905) und ist das weidlich uninteressanteste dieser auf Raritäten eingestimmten Veröffentlichung. Ungleich ettraktiver sind sechs Volksliedbearbeitungen von Moriz Kässmayer (1831—1884), die eine beträchtliche Vererbeitungsphantasie und womöglich auch einen leisen Sinn für Ironie und Parodie verraten, denn der Übergang von „herzinnig" zu „hanebüchen" scheint hier durcheus fließend und nicht nur Sache der Rezeption hundert Jahre post festum. Vollends tnumphiert musikalischer Witz in den einer rigorosen Nachehmungsästhetik verpflichteten Pièćen von Antonin Razeck (1852—1929); Charektere wie „Ein Morgen im Hühnerstall", „Froschquartett" und „Ketzenständchen" sprechen für sich. Im zuletzt erwähnten Stück werden zudem „experimentelle" Elemente evident (Glissando-Techniken), die über den illustretiven Effekt hinaus durchaus „entizipatorische" Qualitäten innehaben — Abseitigkeiten mithin, die nicht nur schmunzeln, sondern auch staunen machen. Den Interpreten ist zwer nicht anzumerken, daß sie bei diesen Einspielungen Tränen lachten; um so mehr vernehmbar sind freilich geradezu schnaufende Atemzüge. An Intonation und Zusammenspiel arbeitete man sich nicht wund; die Platte wirkt insgesamt recht „heusgemacht", auch hinsichtlich der Aufnahmetechnik, die ein sehr beengtes Klangbild präsentiert. Die Pressung ist dagegen euffallend gut.
H. K. J.

Romentische Fentasien

Mex Bruch (1838—1920): Trio c-moll op. 5 — **Charles Marie Widor (1844—1937):** Pièce en trio Nr. 2 — **Robert Schumenn (1810—1856):** Fantasiestücke op. 88 — **Heinrich Merschner (1795—1861):** Romenze

Göbel-Trio (Hans Malle, Violine; René Forest, Violoncello; Horst Göbel, Klevier)

Thorofon Cepella ATH 213	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangquelität	7
Oberfläche	8

Die Überraschung dieser Platte ist das erstmals eingespielte Klaviertrio von Max Bruch, komponiert während der Studienzeit bei Ferdinand Hiller. Man erlebt da einen Bruch, der noch nicht dem Geschmack seiner Zeit hinterherläuft, vielmehr voller Elan seinem rheinischen Temperament freien Lauf läßt. Zwar ist euch schon in diesem Kammermusikstück strukturell mit dem Versuch, eine geschlossene Form zu knüpfen, die spätere Verkapselung des Komponisten angelegt, interessanter sind eber die ständigen Ausbrüche, die das Göbel-Trio in seiner Interpretation mit äußerster Anstrengung zuzuspitzen weiß. Ansonsten nur füllendes Mittelmaß. gfk

Die neue Flöta

László Dubrovey: Metuzieda (Strömungen) Nr. 2 — **Bernebás Dukey (geb. 1950):** + Alphe — **Bernebás Dukay / László Sáry (geb. 1940):** Zwei Spieler — **Edgar Varèse (1885—1965):** Density 21,5 — **Andrá Jolivet (1905—1974):** Cinq incantations für Flöte solo

István Matuz, Flöte; Ketalin Ves, Violoncello (Produzent Zoltán Hézser; Toningenieur István Berényl)

Hungeroton SLPX 11 920 (Disco-Center)	22 DM
Interpretation	5
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberflëche	8

Die eindrucksvolle Entwicklung der Flöte innerhalb der neuen Musik braucht an dieser Stelle nicht beschrieben zu werden. Trotzdem ist der zwar lobenswert eusführliche, aber leider nicht ganz korrekte Begleittext Anlaß, einige Punkte eus der Historie ins Gedächtnis zu rufen. So sieht der Flötist István Matuz In seinen Anmerkungen die Erweiterungen der technischen Möglichkeiten seines Instruments, wie etwa mehrstimmiges Überblesen, Glissandi usw., erst durch eine gewisse Ermüdung in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts entstehen. Es ist mir unverständlich, daß eusgerechnet ein Flötist zu dieser Schlußfolgerung kommen kann, hat doch Luciano Berio in seiner „Sequenza per flauto solo" bereits 1958 ell diese Möglichkeiten eindrucksvoll verarbeitet. Wie kann man einen Text über neue Flötenmusik schreiben, ohne, wie hier geschehen, dieses Stück sowie dessen Widmungsträger Severino Gazzelloni zu erwähnen? Einmal abgesehen davon, daß die Qualität einer Schellplatte nicht en ihrem Begleittext gemessen werden sollte, scheint mir die in diesem Text ausgedrückte Meinung des Interpreten doch wichtig, denn nur eus dieser Sicht scheint mir ein Zugang zu Matuz' Interpretationen möglich. Die Meinung nämlich, daß permanenter Einsatz eben jener neuen technischen Möglichkeiten auch schon neue Musik eusmache, zeigt sich beim Abhören der Platte als kolossaler Irrtum. Wes Matuz da bei der Wiedergabe der Werke seiner drei ungarischen Zeitgenossen en Geräuschen, Klangkollagen und Effekten serviert, ist schlechthin qualvoll für den Hörer, erzeugt Kopfschmerz und ist in dieser Konzentration unerträglich. Was bei Berio locker und els Ausdruck bzw. virtuose Konsequenz überkommt, gerät hier zum Krampf aus dem Gruselkabinett flötistischer Effekte. Was die Sache dann vollends zum Ärgernis macht, ist die B-Seite: Hier muß Matuz nëmlich bei Varèse und Jolivet Ferbe bekennen, und das gelingt Ihm nicht. Varèses „Density 21,5" gerät zum bläßlichen Salonstück (man höre daneben Gazzellonis umwerfende Version), und bei Jolivets „Cinq incantations" fühlt sich Matuz bemüßigt, diese (angeblich von Jollvet eutorisiert) durch überflüssige Mätzchen enzureichern. Zudem zeigt er sich hier bei Passagen, die sich im traditionellen Ausdrucksbereich der Flöte bewegen, als bestenfalls mittelmäßiger Interpret, der hörbar mit störenden Anblasgeräuschen und unsauberen Registerwechseln zu kämpfen het.
Ho. Ar.

Musik der zwanziger Jehre

Paul Juon (1872—1940): Tondichtung op. 70 „Litaniae" — **Arnold Schönberg (1874—1951):** Vierter Satz der Serenade op. 24 (bearbeitet von Felix Greissle) — **Ernest Bloch (1880—1959):** Three Nocturnes — **Glan Francesco Mellplero (1882—1973):** Sonata a tre

Göbel-Trio (Hans Maile, Violine; René Forest, Violoncello; Horst Göbel, Klavier)

Thorofon Capella MTH 203	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Der Gesamttitel „Musik der zwanziger Jahre" verweist schon darauf: Das ist keine einheitliche Stilrichtung, sondern die Pluralität einer Umbruchzeit, mit Wegzeichen zurück in eine barockisierende Kontrapunktik á la Malipiero oder vorausweisend in eine ihrer Rationalität sich versichern wollende Methodik, wie sie Schönberg in dem hier mit aufgenommenen vierten Satz der Serenade op. 24 zwölftönig versuchte. Die eigentlich interessenten Einspielungen freilich sind die stilistisch zwischen diesen Polen liegenden Kompositionen: die „Litaniae" des in Moskau aufgewachsenen, von Schweizer Eltern stammenden Paul Juon, der eus seiner Umgebung die Expressivität eines Brahms els sein Konzept destilliert, oder noch beeindruckender die drei Nocturnes des 1916 in die USA emigrierten Ernest Bloch In ihren stilistischen Verfärbungen. Impressionistisch getönt ist das erste der kurzen Stücke, eine kanonisch geführte schlichte Melodie das zweite, wie von fern die amerikenischen Boogie-Rhythmen hereinlassend das dritte.
Mit großer Akkuretesse und Deliketesse spielt das Göbel-Trio diese Stücke, allzu mechenistisch freilich die Malipiero-Sonate. Die Aufnahme des Juon-Trios ist eine Produktion des Senders Freies Berlin, die durch erhöhten Rauschpegel unangenehm heraussticht.
gfk

Klessische Soneten für Glterre

Werke von Mauro Giuliani, Fernando Sor und Wenzeslaus Thomes Matiegka

Reinbert Evers, Gitarre

Fono FSM 53 221 EB	22 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Kein unverbindliches Gitarrenrecital, sondern eine Präsentation kompositorisch ernstzunehmender, ja interessanter Stücke. Giulianis dreisätzige Sonate C-dur op. 15 gehört zwar zum allbekannten „Pflichtpensum" der „klassischen" Konzartgitarristen, abar die ebenfalls dreisätzige C-dur-Sonate op. 16 des zwischen Klassik und Romantik stehenden böhmischen „Kleinmeisters" Matiegka ist eina — allerdings sehr lohnende — Rarität. Am badeutendsten ist bai diesem Stück der eusgedehnte Kopfsatz, während Manuett und Rondo-Allegro eher den Zeitkonventionen entsprechen. Waitere Stücke von Giuliani und Sor runden das Progemm stilistisch einheitlich ab. (Evers arbaitet an einer neuen Einspielung, die ausschließlich Kompositionen dar Gegenwart enthält.)
Interpretatorisch sind die Vorträga äußerst farbig und engagiert; dia Gitarre erweist sich hier als ein durchwag euthentisches Konzartinstrument. Die musikalische Nuancierung mit Hilfa sinnvoll eingesetzter Grifftechnikan beeindruckt ebenso wie dia technische Zuverlässigkeit des Interpreten; höchst selten gibt es „unwillkürliche" Wirkungen, die in Grenzen der instrumentalen Möglichkeiten ihre Ursache heben; geschickte Gitarristen wie Evers verbinden auch sie mit musikalischem „Ausdruck". Klangquelität und Pressung sind zuverlässig. H. K. J.

Liona Boyd — Gitarren-Recitel

Stücke von Barrios, Payet, Debussy, Satie, Barnes, Sor, Tárrega und Albéniz

CBS 73 879 — 22 DM

Interpretetion	9
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangquelität	9
Oberfläche	9

Diese Debütplatte macht mit einem bedeutenden Gitarrentelent bekennt. Die junge Kanadierin Llona Boyd dürfte zu den virtuosesten, klangsensibelsten, phantasiavollsten Meisterinnen ihres Instruments gehören. Die Auswahl der Stücke bietet ein breites Spektrum der Möglichkeiten, die die „klassische" Gitarre bereithält; insbesondere die „Fentasie" des kenadischen Komponisten Milton Barnes, wenngleich kaum mehr als eine Volksliedbearbeitung (zugrunde liegt die indianische Melodie „Land of the Silver Birch"), nutzt auch ungewöhnlichere Techniken wie Tamboureffekte, Nagelspiel und Trommeln auf dem Gitarrenkorpus. Schade, daß die Interpretin ansonstan mehr gefällige Pièces bevorzugt: die lateinamerikanische Salonfolklore von Barrios und Payet, die leichthändig gesetzten Walzar von Fernando Sor. Einige von Liona Boyd selbst besorgte Adaptationen bekannter Klavierstücke wirken sehr gakonnt: Debussys „Little Shepheard (aus „Children's Corner"), Seties erste „Gymnopédie" und zwei Sätze aus Albéniz' „Suite espagnole" (bei der Serenata „Granada" wirkt dar Mittelteil überzeugender els der allzusehr rubatoselige Hauptteil; „Asturias", ein genuines Gitarrenstück, zeigt hier eine staunenswerte rhythmische Rasenz). Liona Boyd beeindruckt durch die Ferbigkeit ihrer Vorträge, durch einen ungewöhnlichen Reichtum klenglicher Valeurs. Man würde sie geme mit anspruchsvolleren Kompositionen wiederhören. Gute Klangpräsenz, einwandfreie Oberfläche. H. K. J.

Los Angeles String Trio

Joseph Haydn (1732—1809): Streichtrios für Violine, Viole und Violoncelio op. 53 (nach den Klaviersoneten Hob. XVI/40—42) Nr. 1 G-dur, Nr. 2 B-dur, Nr. 3 D-dur — **Arnold Schönberg (1874—1951):** Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 45

Los Angeles String Trio (Kethleen Lenski, Violine; Paul Polivnick, Viola; Jeffrey Solow, Violoncello)

Telefunken 6.42615 AW — 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahma-, Klengqualität	8
Obarfläche	9

Ein neuas Ensembla auf dem raren Markt der Straichtrios, und dann gleich eines, das mit seiner künstlerischan Leistung und mit dar mutigen, Repertoirelücken füllenden Werkauswahl Meßstäbe zu setzen weiß — das gibt es nur sehr salten. Ragelmäßig erbeitende Trioensembles, dia höheren Qualitätsansprüchen genügen können, lassen sich laicht an ainar Hand ebzählen — hiar scheint eina diskographischa Chance zur Erweiterung des zwar schmalen, aber wichtigen Repertoires zwischen Haydn und hauta zu liegan. Bei Haydn haben dia drei amerikanischen Musiker, von denen mir nur der Cellist Jaffrey Solow dem Namen nach bakennt war, euch angesetzt: trotz der philologisch ungeklärten Situation diaser 1788 als op. 53 veröffentlichten Trios, dia Transkriptionen der Klavlarsonaten Hob. XVI/40—42 sind — ob von Haydns eiganer Hand, ist ungawiß. Sicher ist aber — und das Los Angalas String Trio stellt es unüberhörbar fest —, daß diase Trenskriptionen den eigentlichen, dan stimmigen Charakter der jeweils zwaisätzigen Sonaten erst richtig entfalten. Die drei Musiker ordnen die knappen, eber inhaltsreichen Stücke ein ins Spätschaffen Haydns, in die Verwandtschaft zu den Quartetten op. 64 und op. 71. Mit warm-vollem Ton, ertikulatorischer Geneuigkeit, dynamischer Sorgfalt und kontrollierter formeler Disposition verhelfen sie den Stücken zu einer wahrhaft erfüllten, tadelfreien Erstaufnahme. Schönbergs spätes Trio, oft nur wegen seiner autobiographischen Bezüge bekennt, ist ohne Zweifel eines der extremsten Kammermusikwerke überheupt; neben die älteren, eber bis heute meßstäblich gebliebenen Aufnahmen durch das Juilliard-Quertett und das Trio e cordes frençais stellt das Los Angeles String Trio eine weniger extrem schneidende, ehar weich zeichnende Wiedergabe, die den exzeptionellen Ansprüchen des Werkes gleichwohl durchweg gerecht wird. Faszinierend ist die dynamische Differenzierungsfähigkeit im Piano- und Pianissimo-Bereich, die jedoch leider en die Grenzen der Aufnehmetechnik zu reichen scheint. Eine sehr erfreuliche Neuproduktion. W. K.

Violine und Violoncello

Zoltán Kodály (1882—1967): Duo op. 7 — **Maurice Revel (1875—1937):** Sonate

János Balkányi, Violine; Akiko Kenamura, Violoncello

Jecklin 182 (8015.75)

Interpretation	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangquelität	9
Oberfläche	9

Die beiden Interpreten sind Mitglieder das Tonhalleorchasters Zürich. Ihre solistischen Qualitäten sind gut, eber nicht spektakulär; engesichts des extremen Schwiarigkeitsgrades der gebotenen Werke muß der Hörer doch deutlich Abstriche hinnehmen. Das bedeutende Kodály-Stück wird mit lebhaftem Ausdruck angegangen; vor allem der Geigenpart ist dabei eber keineswegs fehlerfrei oder ger idiomatisch angemessen gelungen. Die zurückhaltendere Violoncellistin kommt insgesamt besser über die Runden. Die spezifische Klanglichkeit der Ravel-Sonate wird von belden Spielern höchstens gestreift, keineswegs in ellen Punkten befriedigend realisiert; passegenweise mutet das artifiziell spröde Werk hier eher wie eine Spielmusik der Hindemith-Schule an. Aufnahmetechnik und Pressung dieser els „Auftregsproduktion" deklarierten Veröffentlichung genügen auch hohen Ansprüchen. H. K. J.

Bei den engegebenen Schallplettenpreisen hendelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ledenpreise.

Geistliche Musik

Johenn Sebestian Bach (1685—1750)

Matthäus-Passion BWV 244

Edith Mathis, Sopren; Janet Baker, Alt; Peter Schreier, Tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton (Christus); Matti Salminen, Baß; Münchener Bach-Chor; Regensburger Domspatzan; Münchener Bach-Orchestar, Dirigent Kerl Richter

DG Archiv 2723 067 (4 LP)

Interpretation	4
Repertoirawert	0
Aufnahme-, Klangqualität	8
Obarfläche	8

Über diesa zweite Disco-Auseinandersetzung Richters mit Bachs Matthäus-Passion zu schraiben, fällt einigermaßen schwer, vor ellem deshalb, wail das in die Rillen gebennte Produkt dieser Auseinandersetzung die Absicht des Dirigenten nicht eindeutig erkennen läßt. Was will Richter überhaupt? Will er gegen den Stachel einer „modernen" Bach-Interpretation, wie sie die Originelklangwelle inauguriert hat, löcken? Dagagen wäre nichts einzuwenden, wenn seine Darstellung konzeptionelle Konsequenz hätte. Wie eine „romantische" Bach-Passion geklungen hat, das ist heute noch anhand der Mengelberg-Aufnahme von 1939 erfahrbar. Aber mit der Geschlossenheit dieser bei allen heute befremdlich wirkenden Subjektivismen in sich stimmigen Darstellung kann Richter es nicht eufnehmen. Dazu wirkt diese Neuaufnahme viel zu zerfahren und willkürlich. Acht Kontrabässe und acht Flöten (so dia Besetzung in Richters Kölner Aufführung Anfang April, die in fast ellen musikalischen Details mit der Aufnahme übereinstimmte) allein machen noch keinen „romantischen" Bach.
Diese Wiedergabe demonstriert alle Untugenden, die man den berüchtigten Generalmusikdirektoren-Zelebrationen des Werkes nachsagt, aber sie übersteigert und potenziert sie derart, daß man stellenweise geradezu das Gefühl einer Persiflage hat. Diese Absicht Richter zu untarschieben, wäre unfair, aber daß ihn seine Protesthaltung zu Positionen gedrängt hat, die mehr über den ins Abseits geratenen Richter als über Bechs Passionsmusik aussagen — dieser Eindruck läßt sich beim qualvollen Abhören dar acht Plettenseiten kaum verdrängen.
Da ist ein sich ungeheuer breit und dick dahinwälzender Einleitungschor, der den Münchener Bach-Chor zudem noch (und auch das unterscheidet diese Aufnahme von den chorisch vielfach glanzvollen „romantischen" Darstallungen der Vergangenheit) als ein durchaus zweitrangiges Ensemble ausweist, dessen relativ bescheidene Substanz und gelegentlich flache Vokalisation sich kaum mit Richters auf schwere Klanglichkeit zielenden Intentionen verträgt. Da werden die Vers-Enden in den Chorälen mit einer Willkür behendelt, gegenüber der ein Mangelberg geradezu als Purist erscheint: einmal als Fermaten gehalten, dann wieder ignoriert, dann übergebunden, dann els Zäsuren gesetzt, dann gedehnt, dann abgerissen, und des manchmel in ain- und demselben Stück. Temposchwankungen, Rubati und dynamische Mätzchen, für die euch der jeweilige Text keinerlei Rechtfertigung gibt, sind an der Tagesordnung. Keum ein Chorsatz, der nicht mit einem riesenhaften Riterdando abschlösse. Als Schulbeispiel sei die dynamische Kurve des Chorals in der Tenorerie „Ich will bei meinem Jesu wachen" gegeben: Er beginnt pienissimo, bei „Drum muß uns sein verdienstlich Leiden" wird plötzlich fortissimo geknallt, worauf ein genauso plötzliches Zurückgehen ins Pianissimo folgt und sich anschließend die glei-

che dynamische Abfolge wiederholt — ein Manierismus, wie er sich auch in den improvisierten, manchmal über die ganze Klaviatur arpeggierenden Kadenzschlüssen des continuospielenden Richter kundtut, Anhängsel, die nicht nur die Arienschlüsse zieren, sondern oft sogar die Evangelistenrezitative. Manieristisch sind die nachklingenden Schluß-n bei Chorsätzen, die zufällig mit diesem Konsonanten schließen. Nicht weniger sind es die dynamisch wie agogisch ausgewalzten Streicher-Accompagnatis zu den Christus-Rezitativen, ist es die unerträgliche, mit einem Riesen-Crescendo sich eufdonnernde Zelebretion des „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen". In die Turbae der Gerichtsszene dröhnt plötzlich eine Orgel hinein, von der man ansonsten wenig hört, da Richter im Gegensatz zu seiner (weit erfreulicheren) Erstaufnahme von 1958 den Continuopert der Evangelistenrezitative nicht von der Orgel, sondern von Cembalo, Violoncello und Kontrabaß (!) spielen läßt.

Erfreulicher als die zumindest in den doppelchörigen Stücken Mittelmaß repräsentierende chorische Seite der Produktion ist die instrumentale. Vor allem die Bläsersolisten sind hervorragend. Schlimm wird's jedoch, wenn es um Streicher-Unisoni geht. Das Violin-Unisono in der Baßarie „Gerne will ich mich bequemen" könnte in dieser pastosen Dicke ein Brucknersches mit „markig" bezeichnetes Andante-Thema sein. Wenn in der Tenorarie „Geduld" die Batterie von Violoncelli und Kontrabässen zu poltern beginnt, scheint das Erdbeben nach der Kreuzigung vorweggenommen.

Leider haben sich auch die Vokalsolisten überwiegend dem Richterschen Manierismus angepaßt. Bei aller Bewunderung für die Leistung eines Peter Schreier, der zu seiner Evangelistenpartie auch noch die Arien singt, geht seine unentwegte Aufgeregtheit, selbst an Stellen, die keinen Anlaß zu erhobenem Zeigefinger geben, schließlich auf die Nerven. Sein affektiver Aufwand mag gesangstechnisch grandios gemeistert sein, aber er ermüdet. Wenn schon Rückgriff auf die „romantische" Tradition, so möge Schreier sich einmal seinen Vorgänger Karl Erb auf den historischen Aufnahmen Mengelbergs oder Ramins anhören und an ihnen studieren, wie man mit einem Minimum an Aufwand ein Maximum an Eindringlichkeit erzielen kann. Mit Fischer-Dieskaus zwischen peinlicher Wehleidigkeit und outriertem Prophetenpathos hin- und herschwankendem Christus zu rechten, dürfte sich erübrigen. Mit einiger Wehmut denkt man daran, wie eindrucksvoll er in der Richter-Aufnahme von 1958 die Baßarien gesungen hat. Matti Salminen mit seinem Dröhnbaß kommt in diese Bach-Produktion hinein wie Pilatus ins Credo. Seine Bemühungen, schlank zu singen, sind ebenso rührend wie hoffnungslos, zumal ihm die Fähigkeit zu einem fließenden Legato völlig abgeht. Handelt es sich hier um eine offenkundige Fehlbesetzung, so schmerzt es, eine Sängerin vom Range einer Janet Baker Richters Mätzchen nachbeten zu hören: zuviel Pathos in der „Erbarme dich"-Arie, Stentorausbrüche mit Pianissimo-Gesäusel wechseln in „Können Tränen meiner Wangen". Einzig Edith Mathis macht nicht mit: Ihre ebenso makellos wie ausdrucksvoll gesungenen Arien gehören zu den wenigen Lichtblicken innerhalb einer überdrehten, konzeptlosen Bach-Darstellung, die allenfalls für die gegenwärtige musikalisch-geistige Verfassung eines Karl Richter signifikant ist.

Sollte vielleicht der Münchener Bach-Papst die Flucht nach vorn angetreten haben nach dem Motto: „Wenn die Harnoncourt und Rilling schon den Glauben an meine Unfehlbarkeit ins Wanken brachten, so soll sie wenigstens meine Fehlbarkeit provozieren?"

A. B.

Joseph Haydn (1732—1809)

Nicolaimesse G-dur Hob. XXII/6; Salve Regina g-moll (Salve Organo solo) Hob. XXIIIb/2

Krisztina Laki, Sopran; Hilke Helling, Alt; Aldo Baldin, Tenor; Gerhard Faulstich, Baß; Christof Roos, Orgel; Kammerchor Stuttgart; Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Dirigent Frieder Bernius

Fono FSM Vox 43040 — 16 DM

Cäcilienmesse C-dur Hob. XXII/5; Mariazeller Messe C-dur Hob. XXII/8

Krisztina Leki, Sopran; Hilke Helling, Alt; Aldo Baldin, Tenor; Hans-Georg Ahrens, Gerhard Faulstich, Baß; Christof Roos, Orgel; Kammerchor Stuttgart; Württembergisches Kemmerorchester Heilbronn, Dirigent Frieder Bernius

Fono FSM Vox 43041/42 (2 LP) — 32 DM

Interpretation	6/7
Repertoirewert	5/6
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Allem Anschein nach hat es Frieder Bernius unternommen, zumindest alle erhaltenen „frühen" (d.h. vor den josefinischen Verordnungen zur Einschränkung des feierlichen Gottesdienstes entstandenen) Messen Joseph Haydns nebst einer Auswahl seiner sonstigen Kirchenkompositionen für die Vox neu einzuspielen. Die ersten Realisationen dieses groß-angelegten Projekts (Stabat Mater, Messen Nr. 1 und 4) wurden in HiFi-Stereophonie 9/79 und 10/79 rezensiert, und im großen und ganzen bringen die nun folgenden drei Platten nur eine Bestätigung der von Alfred Beaujean bereits gewürdigten Meriten, aber auch der von ihm angemeldeten Vorbehalte. Um es kurz zusammenzufassen: Die positiveren Eindrücke gehen eindeutig vom Vokalen aus — und zwar sowohl vom Stuttgarter Kammerchor, der sich als ein „klanglich ausgewogenes, in allen Stimmen gutbesetztes Ensemble präsentiert" und seine Aufgaben „in jeder Beziehung souverän bewältigt", als auch vom Solistenquartett —, während das Orchester infolge ungenügenden Engagements der ihm vom Komponisten zugedachten Rolle manches schuldig bleibt. Am meisten darunter zu leiden haben erwartungsgemäß die beiden Missae solemnes — wie ein Hörvergleich mit der in HiFi-Stereophonie 9/79 besprochenen Decca-Einspielung der Mariazeller Messe unter George Guest sehr deutlich zeigt —, und besonders empfindlich ist diese Unzulänglichkeit im Falle der Cäcilienmesse, zumal die einzige im derzeitigen Angebot erhältliche Version dem festlichen Glanz dieses prächtigen, den späten Messen durchaus gleichwertigen Werkes ebensowenig gerecht wird und weder als Konkurrenz noch als Alternative bezeichnet werden kann. Um der Wahrheit willen wäre es indes ungerecht, das Orchester für den zwiespältigen Eindruck, den diese Platten hinterlassen, allein verantwortlich zu machen. Zu einem nicht geringen Teil ist die Enttäuschung sicherlich auch der akustischen Unausgeglichenheit und mangelnden Räumlichkeit der Aufzeichnung selbst anzulasten, die die Vokalsolisten sehr direkt (und sogar mit deutlicher Überpräsenz) einfing, während Chor und Orchester nur allzuoft in einen Klangnebel getaucht sind, der nahezu jedes Detail verwischt. J. D.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847)

Psalm 115 „Nicht unserm Namen, Herr" op. 31; Psalm 98 „Singet dem Herrn ein neues Lied" op. 91; Lauda Sion op. 73

Evelyn Brunner, Sopran; Naoko Ihara, Alt; Alejandro Ramirez, Tenor; Philippe Huttenlocher, Bariton; Chor und Orchester der Gulbenkian-Stiftung Lissabon, Dirigent Michel Corboz

RCA Erato ZL 30 709

Interpretation	7
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Mendelssohns Kirchenmusik war weder in der Kirche noch im Konzertsaal jemals zu Hause. Vor allem die größeren Arbeiten für Chor und Orchester, die den Rahmen des Liturgisch-Gebundenen sprengen, fanden schon zu Lebzeiten des Komponisten — ganz im Gegensatz zu den Oratorien — wenig Widerhall und fielen im späten 19. Jahrhundert völlig der Vergessenheit anheim. Der Schallplatte bietet sich also hier ein weitgehend unbeackertes Feld, und es ist erfreulich, daß sich Corboz, der bereits die Psalmen op. 42 und op. 46 (HiFi-Stereophonie 6/79) einspielte, nunmehr für weitere Stücke dieser Art einsetzt.

Sicherlich unterliegt diese Musik erheblichen Qualitätsschwankungen. Des lassen auch die drei hier aufgenommenen Kompositionen erkennen. Der 115. Psalm, 1830 in Rom entstanden, beginnt mit einem monumentalen, en Händel orientierten Chorsatz von großer Wirkung. In der Folge wird dieses kompositorische Niveau jedoch nicht gehalten; sowohl der recht salbungsvolle Bariton-Mittelteil als auch der versandende Ausklang fallen stark ab. Der 98. Psalm, 1843 für den Berliner Domchor geschrieben, ist ein festliches Gelegenheitswerk, dessen unentwegte Affirmetion eher aufgesetzt als inspiriert wirkt. Am interessantesten ist zweifellos das „Lauda Sion" von 1845, interessant schon deshalb, weil der Protestant Mendelssohn den Auftrag annahm, zum katholischsten aller Feste der römischen Kirche, zur sechshundertsten Wiederkehr der Gründung des Fronleichnamsfestes (1246), einen zur protestantischen Abendmahlslehre theologisch konträren Text des Thomas von Aquin zu vertonen. Leider benutzte er statt der originalen lateinischen Sequenzdichtung eine recht holprige deutsche Übersetzung, die das Stück heute fast unaufführbar macht. Da sie das lateinische Versmaß respektiert, wäre eine Unterlegung des Originaltextes nicht nur möglich, sondern auch wünschenswert. Wohl eingedenk dessen, daß norddeutscher Barock in diesem Fall als Modell wenig taugte, hielt sich Mendelssohn stärker an die Italiener des späten 18. Jahrhunderts, was jedoch eine etwas ermüdende Homophonie zur Folge hat. Auch hier fällt nach vielversprechendem Anfang das Spätere mehr und mehr ab; es ist unüberhörbar, daß die scholastisch-dogmatische Orientierung des Vorwurfs, in der Übersetzung auch noch der sprachlichen Schönheit entbehrend, Mendelssohns Phantasie nicht allzusehr angeregt hat.

Die Wiedergaben werden primär von der durch kräftigen Hall unterstützten Klangfülle des Lissabonner Chores der Gulbenkian-Stiftung getragen, eines in allen Stimmgruppen gut besetzten, die deutsche Sprache makellos beherrschenden Chorensembles, das sich wohl hören lassen kann. Daß die Stücke chortechnisch problemlos sind, mindert die Leistung nicht. Weit blasser wirkt das in den Streichern offenbar nicht sonderlich qualitätvoll bestückte Orchester, das über routinierte Sauberkeit nicht hinauskommt. Unter den Solisten macht Philippe Huttenlocher als erfahrener Oratorienbariton eine gute Figur, das andere ist gehobener Durchschnitt. A. B.

Musikalische Kürbishütte — Vergessene Kostbarkeiten der Chormusik aus vier Jahrhunderten

Jacobus da Kerle (1531—1591): Primum Responsorium pro Concilio — **Johann Hermann Schein (1586—1630):** 116. Psalm — **Heinrich Albert (1604—1651):** Musikalische Kürbishütte — **Johann Christoph Altnikol (1720—1759):** Nun danket alle Gott — **Giuseppa Sarti (1729—1802):** Lob sei dem allerhöchsten Gott — **Georg Gottfried Wagner (1698—1756):** Lob und Ehre und Weisheit und Dank — **Carl Mertin Reinthalar (1822—1896):** Lobe den Herrn meine Seele — **Eduard Grell (1800—1886):** Barmherzig und gnädig ist der Herr — **Max Bruch (1838—1920):** Gebet

Alsfelder Vokalensemble, Leiter Wolfgang Helbich

Thorofon Capella DTHK 196/197 (2 LP) — 34 DM

Interpretation	4
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	3
Oberfläche	8

„Ehrlich", wie die Ahlsfelder das für sich auf dem Cover reklamieren, ist das gewiß, daß sie hier nicht

Studioproduktionen, sondern Konzertmitschnitte veröffentlichen; aber es ist allzu naiv, wenn sie damit meinen, dem Hörer „ein Stück ‚Konzerterlebnis'" nahezubringen — abgesehen von einem tüchtigen Schock Selbstüberschätzung dabei. Die avisierte „Spontaneität des Konzertes" schlägt sich nämlich nieder in unsauberen Einsätzen (Albert), in wackelnder Rhythmik (Koloraturen der Altnikol-Motette), in unklarer Artikulation (bei Wegner, wo sich Preis und Weisheit als Woishoit und Prois verschleifen), in einer aufnahmetechnisch insgesamt mangelnden Präsenz und Durchsichtigkeit des Klangbildes. Von der in Tutti und Ripieni abgestuften Dynamik der Schein-Motette bleibt da nur ein verwaschenes Einerlei, verblassend noch durch die zu matten Soprane dieses Chors. Akzeptabel sind lediglich auf der vierten Plattenseite die romantische Motette Reinthalers — der in die Musikgeschichte eingegangen ist als Bremer Uraufführungsdirigent des Deutschen Requiems von Brahms — und der erste nicht neobarocke Abschnitt der Motette des Berliner Domchorleiters Eduard Grell. gfk

Liturgie der vorgeweihten Gaben

Byzantinische Gregoriusliturgie

Chorodia Niederaltaich; Schola Cantorum St. Godehard, Hannover; Leiter Archimandrit Irenäus Totzke

Psallite 247/220 979 PET 25 DM

Interpretation	8
Repertoirewert	?
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Von dieser Platte gilt das gleiche, was bereits über die in derselben Serie veröffentlichte Produktion „Doxologia" gesagt wurde (HiFi-Stereophonie 4/79). Ob eine Aufnahme ostkirchlicher Liturgie in deutscher Sprache einen pastoralen Sinn hat, kann ich nicht beurteilen; es liegt auch außerhalb der Kompetenz der Schellplattenkritik. Einen Dokumentarwert in bezug auf die hier in Rede stehende byzantinische Gregoriusliturgie hat die Aufnahme jedenfalls nicht, denn dazu gehörte selbstverständlich die Originalsprache. Fällt es doch auch niemandem ein, römische Gregorianik mit unterlegtem deutschem Text einzuspielen. Bleibt also wiederum die Feststellung, daß sauber und gepflegt gesungen wird. Mehr ist zu der Platte nicht zu sagen. A. B.

Vokalmusik

Teresa Berganza — Arie italiene barocche

Lamento di Cassandra; Son encor pargoletta (Cavalli); No, non si speri; Vittoria, mio cuore (Carissimi); Se Florindo è fedele; Se delitto è l'adorarti; Chi vuole innamorarsi; Le violette (Scarlatti); Selve amiche; Come raggio di sol (Caldara); Un certo non so che; Piango, gemo (Vivaldi); Se tu m'ami; Aria di Martia (Pergolesi)

Teresa Berganza, Mezzosopran; Ricardo Requejo, Klavier
(Produzent und Aufnahmeleiter Rudolf Werner; Tonmeister Jürgen Bulgrin

DG 2531 192 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Das ist eine der rundherum besten Gesangsplatten, die mir seit langer Zeit auf den Plattenteller gekommen ist. Zum ersten deshalb, weil Teresa Berganza — die immerhin schon fünfundzwanzig Jahre auf dem Podium steht — jedes Stück, jede Phrase, jeden einzelnen Ton mit einer wahrhaft mirakulösen Genauigkeit und Tonschönheit singt; es gibt nicht eine einzige Phrase, wo die Stimme Mühe hätte mit der Musik. Hier zeigt sich, daß schon die Beherrschung der Stimme, die Bildung eines musikalischen Klangs und Intonationsgenauigkeit mehr als nur Technik, nämlich musikalische Interpretation sind. Zum zweiten deshalb, weil die Sängerin dank eines instinktiven Kunstverstandes nur mit den Mitteln arbeitet, die sie wirklich beherrscht. Das sind aber gleichsam klassizistische Mittel: Teresa Berganza verzichtet völlig auf improvisatorische Spannung, auf die spontane Belebung des Wortausdrucks, auf subjektive Inflektionen — ihr Vortrag ist von einer kühlen, verschlossenen, fast abweisenden Schönheit. Nur ganz selten, beispielsweise in den beiden Caldara-Arien, schlägt so etwas wie eine untergründige Erregung durch, wird die Fassade des marmorschönen Ausdrucks aufgebrochen. Rühmenswert sind zum dritten die geschmackvoll-zurückhaltenden und mit größter Diskretion gespielten Klavierarrangements: Ricardo Requejo assistiert der Sängerin mit exemplarischer Flexibilität. Das Beiblatt enthält die Texte zu den Arien in vier Sprachen; dankbar wäre man allerdings für Werkeinführungen gewesen. Klangqualität und Fertigung haben höchstes Niveau. J. K.

Willst du dein Herz mir schenken — Lieder aus zwei Jahrhunderten

Lieder und Gesänge von Pergolesi, Scarlatti, Giordani, Paradies, Bach, Händel, Cimarosa, Stradella, Blangini, Monsigny, Martini

Hélène Mané, Sopran; Zuzana Ruzickova, Cembalo
(Produzent Milan Slavicky; Toningenieur Miloslav Kulhan)

Supraphon Eurodisc 200 392-366

Interpretation	5
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	6

Vielleicht ist es nicht legitim, diese Platte mit der gleichzeitig erschienenen Aufnahme Teresa Berganzas (Italienische Barockarien) zu vergleichen — doch da sie dem Rezensenten fast gleichzeitig ins Haus kamen, kamen sie auch unmittelbar nacheinander auf den Teller. Dadurch wird aus dem Unterschied von klassischer Perfektion und solider Bemühtheit einer ums Ganze. Hélène Mané singt, von Zuzana Ruzickova dezent begleitet, zwar sehr sorgsam, mit schön ausgeführten Verzierungen und stilvoll, zugleich aber ohne Spannung, ohne verhaltene Brillanz, ohne gestische Prägnanz. Die Musik wird sorgsam buchstabiert, aber nicht in Klanggestalten, nicht in Gestik umgesetzt. In der hohen Lage hat die Stimme keine Leuchtkraft, wird der Ton hauchig, werden die Probleme der (stilvollen) Realisation deutlich spürbar. Auf der ersten Seite hatte mein Testexemplar einen beträchtlichen Preßfehler (Schleifen und Knacken). Der Rückseitentext bietet eine kurze Einführung zum Lied in Barock und Frühklassik; die Liedtexte sind nicht abgedruckt. Für eine Empfehlung reicht's nicht. J. K.

Victoria de los Angeles — Lieder

Moreno: Vier aztekische Lieder — **Bautista:** Drei Lieder auf andalusische Städte — **Albéniz:** Sechs Lieder auf italienische Texte — **Rodrigo:** Vier sepherdische Lieder

Victoria de los Angeles, Sopran; Geoffrey Parsons, Klavier
(Produzent Allen Weinberg; Toningenieur Robert Gooch, Mike Ross-Trevor)

CBS 76 833 25 DM

Interpretation	1
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Nach einem einsichtigen Wort des französischen Romanciers Stendhal verdanken wir die schönsten Leistungen ausdrucksvollen Singens keineswegs den Stimmen, die besonders schön, rein und in allen Lagen ausgeglichen singen. Wir verdanken einige der eindringlichsten Aufnahmen Sängern, die über ihren Zenit weit hinaus waren: Als Adelina Patti ihre ersten Platten machte, sang sie nur noch, so ihr Biograph Herman Klein, mit „den schönen Resten ihrer Stimme"; als Caruso die Klage des Eleazar aus der „Jüdin" sang, geriet sein fast verzweifeltes Ansaugen des Atems zu einem Ausdruck von Unmittelbarkeit, die Kunst in existentielle Betroffenheit überführte, und als Maria Callas Ende der sechziger Jahre ihre letzten Platten sang, triumphierte die Darstellung eines dramatischen Zusammenhangs über bresthafte Töne. Daß Victoria de los Angeles, eine wundervolle Sängerin und eine große Künstlerin, im fortgeschrittenen Sängeralter nicht mehr über eine intakte Stimme verfügt, damit kann man sich abfinden. Nicht abfinden kann man sich mit der geradezu verzweifelten Verkrampftheit des Vortrags: Es gibt kaum einen Moment in diesem Recital, wo eine Intention der klanglichen Realisierung nahekäme — es gibt weder „schöne Reste" einer Stimme noch die Evokation einer Stimmung. Für den vorzüglichen Geoffrey Parsons müssen die Stunden im Studio zu den qualvollsten seiner Begleiterkarriere gehört haben. Seinem Spiel merkt man davon — einziger Lichtblick dieser traurigen Platte — nichts an. Die Stimme ist offenbar durch starke Verhallung bewußt „unscharf" aufgenommen worden (wobei der Hall stärker wird, je näher die Stimme den oberen Linien des Systems kommt), aber auch das täuscht nicht darüber hinweg, daß der Sängerin nur noch vage Annäherungen an die intendierte Tonhöhe gelingen. Das Beiblatt bietet zwar die Texte, aber nur dürftigste Hinweise zu den Komponisten. Eine nicht nur überflüssige, sondern den Ruhm einer einst großen Sängerin desavouierende Platte. J. K.

Virtuose Chormusik

Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi, Claude Le Jeune, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Francis Poulenc, Olivier Messiaen, Maurice Ravel, Georgij Swiridow

Moskauer Kammerchor, Leiter Wladimir Minin

Melodia Eurodisc 200 285-366

Interpretation	9
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der 1972 gegründete Moskauer Kammerchor präsentiert sich auf dieser Platte als eine Art von vokalem Gegenstück zum Moskauer Kammerorchester, wie man es unter dem mittlerweile nach Israel emigrierten Rudolf Barshai kannte: ein Profiensemble, bei dem perfektionierte Virtuosität im Vordergrund steht. Vorzügliche, jedoch dem Ganzen sorgsam integrierte Stimmen von solistischer Qualität, dynamische wie agogische Geschmeidigkeit des Singens, absolut perfekte Intonation und reiche klangfarbliche Nuancierung stellen das Ensemble — soviel läßt bereits diese erste in Deutschland veröffentlichte Schellplatte erkennen — in die vordere Reihe der internationalen Konkurrenz.
Die A-Seite bringt Sätze aus dem 16. und 20. Jahrhundert. Unter den ersteren überzeugt der Vortrag des Vecchi- und Le-Jeune-Madrigals in seiner virtuosen Lockerkeit, weniger der Monteverdi-Satz.

Das Madrigal „Si ch'io vorrei morire" aus dem vierten Madrigalbuch ist mit seinen harmonischen Reibungen und seinen Vorheltspannungen eines der kühnsten, sinnlichsten Stücke seiner Art. Wenn man es, wie Minin, im Tempo einer Villanella Neapolitana brillant heruntersingen läßt, bleibt von seinem erotischen Flair nichts übrig. Gabriel Faurés Berceuse ist sicherlich in der Originelgestalt für Singstimme und Klavier reizvoller. Mit Debussys „Quant j'ai ouy le tabourin" und Ravels „Rondo" nehmen die Moskauer es mit den Glanzaufnahmen dieser Stücke durch Ericson und sein Stockholmer Spitzenensemble auf. Bel Revel erscheinen die Russen durchaus gleichwertig, bei Debussy erreichen sie nicht ganz die duftige Klanglichkeit des schwedischen Chores. Von besonderem Interesse ist die Vocelise von Messiaen aus dem Jahre 1937, in der Klänge der Trois petites Liturgies de la Présence Divine vorweggenommen scheinen.

Die B-Seite beschränkt sich auf russische Chormusik. Neben volkstümlicheren Stücken aus dem 18. Jahrhundert stehen einige Sätze des 1915 geborenen Georgij Swiridow, als Wichtigstes die drei Vocalisen „In memoriam Alexander Jurow", eine Trauermusik, die mit relativ konventionellen Klengmitteln eindringliche Wirkungen erzielt.

Tadellose Klangtechnik. Anstelle der fehlenden Textbeigabe werden die einzelnen Stücke kurz kommentiert. A. B.

Oper

Wolfgang Amedeus Mozert (1756—1791)

Il sogno di Scipione KV 126

Peter Schreier (Scipio), Lucia Popp (Costanza), Edita Gruberova (Fortuna), Claes H. Ahnsjö (Publio), Thomas Moser (Emilio), Edith Mathis (Licenza); Salzburger Kammerchor; Mozarteum-Orchester, Dirigent (und Cembelo) Leopold Hager

DG 2740 218 (3 LP)

Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnehme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Diese Aufnahme ist unmittelbar vor einer konzertenten Aufführung dieses von der Musikwissenschaft nicht eben hoch eingeschätzten Werks — Alfred Einstein: „ein Werk der Routine", „elles bleibt stekken im Dekorativen" — bei der Salzburger Mozart-Woche 1979 entstanden. Es war, wie Gottfried Kraus als selig-mitgerissener Kommentator schreibt, eine Uraufführung nach zweihundertundacht Jahren, da der Komponist das Werk vermutlich nie selbst auf der Bühne erlebt hat. Das Stück ist eine „Huldigungsellegorie nech berockem Vorbild" (Kraus) für den Auftraggeber Hieronymus Colloredo, eine Vertonung von Scipios Traum nach Cicero. Die „Handlung": Scipio ist im Palast des Massinissa eingeschlafen, als ihm im Schlaf die Göttinnen Costanza (Standhaftigkeit) und Fortuna (Glück) erscheinen und ihn vor die eugenblickliche Entscheidung stellen, eine von beiden zu wählen. Daraus entwickelt sich eine ellegorische Handlung über die Vergänglichkeit des Ruhms, über Glück, Frieden und Beständigkeit. Zum Schluß zieht die Licenze — Huldigung an den Auftraggeber der Komposition, den Erzbischof Hieronymus Colloredo — die Moral aus der Geschichte. Diese „Azione teatrale" ist nicht dramatisch im Sinne der späteren Mozart-Opern, ist nicht vergleichbar mit der Meisterschaft der späteren Buffoopern. Es scheint mir denn auch reichlich übertrieben, von einem „vollkommenen Kunstwerk" innerhalb eines vorgegebenen Rahmens zu sprechen, wie Kreus es im Begleittext tut. Vielmehr ist es eine Sammlung von elf überwiegend konventionellen Arien. Die aber haben es in sich — sie sind überaus dankbar für die Stimmen. Wenn nur die Stimmen dankbar wären für das, was sie da aufs Extremste herausfordert: vor allem jene Riesenplatten mit „geschnittenen Nudeln", wie der Komponist seine Koloraturen bezeichnete. Die Aufnahme ist, was die vokale Seite angeht, keineswegs schlecht gelungen — und doch gibt es, scheint mir, einen unerfüllten Rest. Mit Lucia Popp, Edita Gruberova und Edith Mathis sind drei Soprane aufgeboten, die den verzierten Stil ansprechend bewältigen: Edita Gruberova beweist die größte technische Sicherheit, klingt zuweilen aber reichlich hart; Lucia Popps Stimme klingt wärmer, weicher, zuweilen eber leicht angestrengt; und Edith Mathis überzeugt eher durch die Wärme des Ausdrucks als durch technische Virtuosität, die keineswegs nur das Mechanisch-Technische meint, sondern euch die letztlich doch fehlende vokale Eleganz und Anmut. Diese Anmut geht Peter Schreler, der sein sächseindes Italienisch Immer noch nicht überwunden hat (singt er „per me", klingt das meist nach „perrr määäh"), vollkommen ab. Bei aller Musikalität und Beherrschung der gegebenen Mittel, im italienischen Mozart-Fach bleibt der sympathische Sänger für mich nur der Platzhalter eines wirklich großen Mozart-Tenors, den es heute nicht gibt. Zwar nicht in stimmlicher, aber in vokaler und technischer Hinsicht wird Schreier von seinem schwedischen Kollegen Claes H. Ahnsjö deutlich übertroffen — dieser singt sowohl idiomatischer als auch koloraturgeläufiger. Eine vielversprechende Leistung bietet der deutsch-emerikanische Tenor Thomas Moser, wenn man davon absieht, daß die leicht kehlige Stimme vor allem in der tiefen Lege wenig gefestigt ist. Das Mozarteum-Orchester unter Leopold Hager kommt über die gewohnte, routinierte Solidität nicht hineus — das Werk müßte man einmal von Neville Marriner und seiner Londoner Academy hören. Die Klangqualität ist ordentlich, die Fertigung gut, die Ausstattung der Kassette auf dem gewohnten hohen DG-Standard (von Kraus' emphatischen Anpreisungen ebgesehen). Nur: Waren wirklich sechs Plattenseiten für rund einhundertundzehn Minuten Musik nötig? J. K.

Ludwig van Beethoven (1770—1827)

Fidelio op. 72 (Gesamtaufnahme)

Hildegard Behrens (Leonore), Sona Ghazarian (Marzelline), Peter Hofmann (Florestan), Theo Adam (Pizerro), Hans Sotin (Rocco), David Kuebler (Jaquino), Gwynne Howell (Don Fernendo); Soli, Chicago Symphony Orchestra und Chor, Dirigent Georg Solti

Decca 6.35492 FK (3 LP) 59 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnehme-, Klengqualität	9
Oberfläche	10

In HiFi-Stereophonie 6/79 hatte ich Anleß, die letzte Neuaufnahme des „Fidelio" unter Leonerd Bernsteins Leitung (Deutsche Grammophon) sehr freundlich zu besprechen, obwohl sie vor ellem im vokelen Bereich unleugbare Schwachstellen aufweist. Im Vergleich mit Georg Soltis Neueinspielung erweist sich erst recht, welche Qualitäten Bernstein entwickelte. Wie schon bei seiner auf einer mittleren Interpretationslinie liegenden Aufnahme der Symphonien Beethovens verzichtet Solti euf elle Extreme, und zwar bezüglich der Tempi, der Dynamik und der Phrasierung. Hatte Bernstein eine ausgeklügelte Dramaturgie von Sprüngen und Würfen entwikkelt, um den Weg des „Fidelio" vom bürgerlichen Singspiel in ein Menschheitsdrema interpretatorisch zu vermitteln, so deckt Solti die Brüche eher zu. So fehlen in den ersten Nummern ebenso die wie Schreckensmomente in Bernsteins Aufnahme einbrechenden Tempobeschleunigungen wie etwa die Frenetik des Duetts „O namenlose Freude" oder der zeitaufhebende Sostenuto-Stillstand in „O Gott! Welch ein Augenblick!", und sogar der Schlußjubel „Wer ein solches Weib errungen" wird eine gewisse Teilnahmslosigkeit der Sänger nicht los. Daß in diesem Werk konkrete Bedrohung und utopische Rettung in einem Strukturzusammenhang stehen, daß — nech Hölderlins Wort — das Rettende in dem Maße wächst, wie die Bedrohung größer wird: in Soltis Aufnahme wird man von dieser Dialektik und ihrem Reflex in den Anfangsnummern des ersten Akts wenig verspüren. Das liegt an den amerikanischen Instrumentelisten und Choristen, die ihre Noten penibel zum Klingen statt zum Leben bringen, eber auch an den Solisten (von Solti selber ganz zu schweigen). Bei Sona Ghazarians Merzelline stört eine distonierende Tendenz zum Tremolo in der Höhe, bei David Kueblers Jaquino eine rhythmische Unsicherheit, und Theo Adam mecht aus den vorerwähnten Mängeln (Intonation, Rhythmik) die für ihn typische Waberlohe. Besser sind Gwynne Howell els Minister und besonders Hans Sotin als Rocco (in Bernsteins Aufnahme sang er einen ungefährlichen Pizarro). Leider steht es um die Protagonisten auch nicht so gut, wie man erwarten müßte. Peter Hofmann als Florestan ist ein fast völliger Ausfell (noch schwerer erträglich als René Kollo bei Bernstein), weil bei ihm elle Parameter musikalischer Artikulation weniger vom Willen des Sängers els von Zufällen abhängen (mit entsprechend geringer „Trefferquote"). Auch von Hildegard Behrens, die ich euf der Bühne in dieser Rolle (und enderen) fast vorbehaltlos bewundern konnte, bin ich enttäuscht. Es scheint, els werde sie nie eine gewisse Angst los; jedenfalls kommt ihr persönliches Timbre nicht zum Ausdruck: Sie klingt beinahe „weiß", ohne daraus — wie es Gundula Janowitz bei Bernstein tat — so etwes wie ein stilistisches Konzept zu entwickeln.

Allerdings scheint mir in diesem Fall auch die Klangtechnik nicht ganz schuldlos an dem Eindruck einer kalten Precht zu sein. Es handelt sich um eine Digitalaufnahme, sogar die erste digitale Operneufnahme überhaupt. Die Vorteile liegen auf der Hand: Rauschfreiheit, große Dynamik, Sauberkeit auch in dynamischen Spitzen. Trotzdem fehlt es der ziemlich hellig klingenden Aufnehme an Charekter: Orchester und Sänger wirken wie in getrennten Klangräumen stehend, vermischen sich nicht recht, und darüber hinaus scheint mir die letzte Definitionsfreiheit im Obertonbereich zu fehlen. Das geht vor ellem zu Lesten der Sänger, die alle etwas unpersönlich klingen. Trotzdem ist die insgesamt solide, aber leider nur solide geratene Aufnehme klengtechnisch der Konkurrenz überlegen. Dafür sorgen nicht zuletzt auch eine vorzügliche Überspielung und Pressung. Allerdings hatte die Decca bei dem gewählten großen Vortrieb im Rillenschnitt keine Gelegenheit, die dritte Leonoren-Ouvertüre vor dem Schlußbild unterzubringen. Des ist kein Nachteil, aber trotzdem fehlt es gerade dem Schluß am dramatischen Vorwärtsdrang. Auch muß der Käufer den Preis für ganze sechs Plattenseiten entrichten. Vor zwanzig Jahren kam man noch mit vier Seiten aus — das ist der Preis, den der technische Fortschritt kostet.

U. Sch.

Gulseppe Verdi (1813—1901)

Rigoletto (Gesamtaufnahme)

Alfredo Kraus (Herzog), Sherrill Milnes (Rigoletto), Beverly Sills (Gilda), Samuel Ramey (Sparafucile), Mignon Dunn (Maddalena); Soli, Ambroslan Opera Chorus, Philharmonia Orchestra London, Dirigent Julius Rudel

(Produzent John Fraser; Tonmeister Robert Gooch)

EMI Electrola 1 C 157-03676/78 S ($2^1/_2$ LP) 49,50 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	1
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Vorliebe der Schallplattenfirmen für Verdis „Rigoletto" bleibt ungebrochen, wenn euch auf seiten der Rezipienten kaum dieselben Liebesgefühle vorhanden sein dürften. Eher scheint mir vorliegendes Produkt etwas Unliebsames zu sein, eine Art Objekt gewordener Haß des früheren Chefs der New York City Opera (Julius Rudel, der diese Aufnahme dirigiert) auf seine Nachfolgerin Beverly Sills (die hier die Gilda singt). Wie man es euch wenden und drehen mag: Rudel „führt" seine Gilda in einer Weise vor, die an Peinlichkeit kaum zu überbieten ist. Dafür kann der Dirigent nichts, die Sängerin viel und der Produzent, der sie so hat vorführen lassen, alles: Was Beverly Sills, die je nie ein Ausbund belcentischer Tugenden wer, nun an häßlichen Tremolo-Wellen auf den armen Hörer losschießen läßt, dürfte den Tetbestand der zumindest seelischen Grausamkeit erfüllen. Jedenfalls ist mit einem solchen vokalen Tiefpunkt das bisher von mir in den Stimmbändern von Anna Moffo für befindlich gehaltene Monopol öffentlicher Selbstdekouvrierung gebrochen. Soll man das als demokratischen Fortschritt feiern? Von Unikaten ist auch bei anderen Protagonisten nicht zu sprechen. Alfredo Kraus hat den Herzog mindestens schon zweimal auf Platte gesungen, davon einmal in der Solti-Aufnahme, die er trotz seiner stilistischen Wendigkeit diesmal bei weitem nicht erreicht. Sherrill Milnes begegnet uns nach der Bonynge-Aufnahme nun zum zweiten Mal als Rigoletto, und da ist ein Fortschritt konstatierbar; zwar bleibt der Künstler ein recht unbehauener Singklotz, aber diesmal ist er in euffälliger Weise um eine Beachtung von Verdis dynamischen Vortragszeichen bedacht. Darin wird ein Reflex von Julius Rudels Dirigat hörbar, das euf die gleiche Tugend zielt, in anderen Dingen eber jedes nötige Maß an Selbstkontrolle vermissen läßt. Rudel steuert das nicht bestens aufgelegte Philharmonia Orchestra durch eine Rubato-Lendschaft, die besondere seelische Erschütterungen der Protagonisten als solche nicht mehr wahrnehmbar werden läßt. Wenn Rigoletto z.B. in seiner großen Szene „Cortigiani, vil razza dannata" nach Beginn der Meno-mosso-Passage (der Ansprache des Höflings Marullo) sozusagen in ein triolisches Stottern gerät und das Englischhorn zu seinem eigentlichen Sprachrohr (Klageruf) wird, ist bei Rudel nicht nur die orchestrale Balance verschoben, sondern es wird auch noch ein so taumeliges Tempo vorgelegt, daß die Triolen des Sängers nicht mehr auszumachen sind. Beispiele dieser Art wären zuhauf anzuführen, weil Rudel nie das von Solti verwirklichte Ineins aus orchestraler Detailgenauigkeit und Expressivität erreicht. Die kleineren Rollen sind zufriedenstellend besetzt, und die von Mignon Dunn als Zugabe gesungene Arie der Maddelena für eine Pariser Aufführung („Prends pitié se jeunesse") gibt zwar keinen neuen Blick euf das Werk frei, wird aber vom Käufer der Kassette sicher mit Interesse vermerkt. Die Klangqualität ist gut, die Pressung sehr ruhig. U. Sch.

Cemille Saint-Saëns (1835—1921)

Samson et Dalila (Gesamtaufnahme in französischer Spreche)

Elena Obraztsova (Dalila), Placido Domingo (Samson), Renato Bruson (Oberpriester), Pierre Thau (Abimélech), Robert Lloyd (alter Hebräer) u. e.; Chor des Orchestre de Paris, Chordirektor Arthur Oldham; Orchestre de Paris, Dirigent Daniel Barenboim

(Produzenten Günther Breest, Michael Howarth; Aufnahmeleiter Wolfgang Stengel; Toningenieur Kleus Scheibe)

DG 2740 215 (3 LP)

Interpretation	6
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Seit einigen Jahren wird an den großen Opernhäusern und in den Festival-Städten das Prinzip der Stagione-Aufführungen prektiziert. Es bietet, in rascher Folge, vier bis sechs Aufführungen eines Werks in — freilich hypothetischer — Spitzenbesetzung. Diese Praxis ermöglicht den internationalen Stars die ökonomisch erwünschte Ubiquität und den Firmen die Realisation sogenannter Raritäten — Stücke, die im Opernrepertoire praktisch keine Rolle spielen, können auf diese Weise auf die Schallplatte, das Museum der Oper, gebannt werden. Dadurch hat es in den letzten Jahren eine Scheinrenaissance der französischen Oper — vor ellem für die Werke von Jules Massenet — gegeben. Camille Saint-Saëns' stark oretorisch eingefärbte Bibeloper „Samson und Dalila" wurde im Juli 1978 vom Orchestre de Paris unter Chefdirigent Daniel Berenboim im Théâtre Antique National von Orange aufgeführt und wenig später auch aufgenommen.

Der Repertoirewert dieser technisch bemerkenswert gut geglückten Aufnahme ist insofern hoch zu veranschlagen, als es derzeit euf dem deutschen Markt nur eine einzige Alternativaufnahme gibt: die 1973 in München unter Giuseppe Patané entstandene Einspielung mit Christa Ludwig und James King, in der nur die Mezzosopranistin hohes Niveeu erreichte. Eine treffliche èltere Gesamtaufnahme mit Rita Gorr und Jon Vickers in den Titelrollen (unter Georges Prêtre) ist hingegen nur schwer zugänglich; und auch die großen Soloszenen — vor allem die tenoralen mit Caruso, Georges Thill und Giovanni Martinelli — dürften keum bekannt sein. Darin spiegelt sich natürlich auch die Einschätzung des Werkes: Es ist ein merkwürdiges Mischprodukt aus Oper und Oratorium, ein süßliches Trivielstück aus dem Treibhaus der europäischen Dekadenz zu Ende des 19. Jahrhunderts, in dem die Frau zugleich els lockendes Erotikon und els verbotene Schlange dargestellt wurde. Trieb und Triebverzicht am Gängelband religiöser Normen, das prägt Saint-Saëns' Oper nicht weniger els die von Jules Massenet. Daraus entsteht bei beiden Komponisten eine Musik, die weniger Gefühle eusdrückt els deren Klischees, eine Musik, die sich ins Stimmungshafte oder auch in ein monumentales Pathos flüchtet, das für uns heute eher triviel oder parodistisch wirkt, zumal die Mittel dieser Musik von den Filmkomponisten hoffnungslos eusgeschlachtet worden sind.

Die ständig vom Umschlag in den Kitsch bedrohten Farben der Partitur, ihre synthetischen Exotismen und Orientelismen werden von Daniel Barenboim und dem willig reagierenden Orchestre de Paris süffig ausmusiziert — die Aufnahme bietet ein wahres Klangbad in betäubendem Parfüm. Das ist nicht ohne Relz (wie ja auch eine Völlerei zuweilen reizvoll sein mag), auf die Dauer aber ermüdend. Zu dieser Ermüdung trägt vor allem die vokale Seite der Aufnahme bei, die der luxuriösen Üppigkeit der orchestrelen entfernt nicht nehekommt. Obwohl die Protagonisten ihre Partien diesmal nicht zuerst im Studio zu singen hatten, gelingt ihnen kaum mehr els eine Annäherung en die dargestellten Figuren — der Rezensent hatte ständig das Gefühl, Abziehbilder vorgeführt zu bekommen. Das könnte durchaus von ironischem Reiz sein, wenn nur Absicht dahinter steckte, wenn es tatsächlich um Entlarvung monumentaler Trivialität ginge. Devon ist eber bei keinem der Protagonisten das geringste zu spüren.

Im Gegenteil, Placido Domingo und Elena Obraztsova gehen ständig in die Vollen, wobei sich der Tenor, durch permanente Überbeanspruchung in den letzten Jahren übermüdet wirkend, bis en die Grenze belastet. Die Aufnahme zeigt nicht nur, daß ihm elle spezifischen Qualitäten für des französische Fach — pointierte Artikulation, idiomatische Phresierung, Leichtigkeit bei der Bildung hoch liegender Phrasen — fehlen, sondern daß die Stimme ihren ursprünglichen Zeuber immer mehr einbüßt. Gewiß singt er die Partie flexibler, schöner, strömender als James King (unter Patané), aber in der Bewältigung steckt etwas mühsam Ertrotztes. Man spürt es en der oft gaumlgen, kloßigen Tongebung, der Verdikkung des Klangs bei gehaltenen hohen Tönen (die zudem stößig ebreißen), dem mühsamen Einschwingen der Stimme; die sicher nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten der Rolle werden nicht, wie etwa in Carusos unvergleichlicher Altersaufnahme oder bei dem heroisch euftrumpfenden Giovanni Martinelli, zu einem expressiven Widerstend, sondern zu einer hohen, ellzu hohen Hürde, die nicht übersprungen, sondern durchbrochen wird. Völlig enders die Defizite bei der russischen Mezzosopranistin Elena Obraztsova: Zwar schlagen ihre Unsicherheiten beim Umgang mit der französischen Sprache nicht so ruinös durch wie in der Aufnahme von Massenets „Werther", wo präziseste Artikulationsfähigkeit die wesentlichste Voraussetzung zur Bewältigung der Partie der Cherlotte ist, aber die Uneusgeglichenheit der Register und das weithubige Vibrato nehmen der Derbietung das erforderliche Raffinement. Wenn die Stimme in der tiefen Lege gaumig webert und in der Höhe übermäßig aufgehellt (und dadurch grell) wird, so wirkt das unfreiwillig perodistisch. Die Problematik setzt sich fort in den Nebenrollen. Diese sind zwar mit durchweg guten Sängern besetzt, wieder eber unidiomatisch. Für den Oberpriester ist Renato Bruson aufgeboten, ein Sänger mit einer typischen itelienischen Belcanto-Stimme, für den elten Hebräer ein englischer Baß (Robert Lloyd), der klanglich eher ins Falstaff-Milieu passen würde.

So ist eine Aufnahme entstanden, die den durch Reisebetrieb und Stargales bekannten, vagen internationalen Einheitsstil spiegelt, ein luxuriöses Armutsprodukt, das aus jeglicher Tradition, Ensemblequalität oder Stileinheit herausfällt: keine schlechte Aufnahme, keine gute — eine unverbindliche. Klanglich ist sie nicht nur gut, sondern vorzüglich gelungen; sie ist plastisch, weiträumig, gut durchhörbar. Auch die Fertigung und die Ausstattung mit guten Einführungstexten und dreisprechigem Libretto lassen kaum Wünsche offen. J. K.

Christiane Eda-Pierre — Arien aus komischen Opern

André Grétry: Comme un éclair (La fausse magie); Eprise d'un feu téméraire (Anecréon chez Polycrate); Plus d'ennemis dans mon empire (Céphale et Procris); Je ne le dis qu'à vous (La fausse magie) — **François André Philidor**: Tout dormait (Mélide ou le navigateur); O, ciel, se pourrait-il? . . . Quel espoir est pour moi (La belle esclave); De la coquette volage (Les femmes vengées); Respirons un moment . . . O toi qui ne peut m'entendre (Tom Jones)

Christiane Eda-Pierre, Sopran; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Dirigent Neville Marriner

Phonogram 9500 609 25 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Wer in Georg Kneplers „Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts" die Kapitel über die „Ideen der Aufklärung und die Oper" und die „Revolutionsoper" liest, sollte — sofern er Oper nicht nur als Entertainment begreift — Lust bekommen, die besseren Werke der französischen Opéra comique kennenzulernen. Es sind Werke darunter, die die aufklärerisch-liberalen Gedanken der französischen Revolution eusdrücken, zugleich von einer empfindsamen Ausdruckskraft sind, die auf die Buffa Mozarts vorausdeutet: „Das Orchester gibt kein Gefühl wieder", schrieb der Aufklärer, Philosoph und dilettierende Komponist Jean-Jacques Rousseau im Kapitel über den „Acteur" in dem 1775 veröffentlichten „Dictionnaire de Musique", „das nicht aus des Darstellers Seele flösse; seine Schritte, seine Blicke, seine Gebärden, alles muß dauernd mit der Musik übereinstimmen . . . Sobald er nur einen Augenblick lang den Charakter vergißt und den Sänger hervorkehrt, steht

nur mehr ein Musiker auf der Bühne, kein Darsteller." Wie für Rousseau ging es auch dem Enzyklopädisten Denis Diderot in der Oper um die Darstellung des Menschen, um die Loslösung der Oper aus dem starr vorgegebenen Handlungsschema der barokken Opera seria mit ihrer Verklärung des Gott-Königs oder abstrakter Tugenden (Pflicht, Treue, Staatserheltung), um eine neue Ungebundenheit des Gefühls und des Ausdrucks. Zwar blieb Grétry „die symphonische Technik als Mittel der Oper" (Kneple) noch verschlossen, zwar beschäftigten ihn noch nicht dramatisch-psychologische Konflikte, doch ist der empfindsame Ausdrucksreichtum seiner Musik überreschend — wer „komische" Szenen (im Sinne des Vormärz oder einer verhunzten Rossini-Tradition) erwartet, wird enttäuscht werden; eher wird men en die hochvirtuosen Arien des jungen Mozart erinnert.
Christiane Eda-Pierre hat bei ihrer Programmwahl darauf geachtet, lyrisch-empfindsame und virtuos brillante Stücke im Wechsel vorzutragen. Wenn es einen Einwand gegen ihren Vortrag gibt, so den, daß die Worteussprache nicht immer die notwendige Deutlichkeit besitzt — sie malt nicht, wie Charles Gounod einmal in einer präzisen Definition von „Aussprache" und „Artikulation" ausführte, die „im Wort eusgedrückte Empfindung". Diese Umsetzung einer Kunstfigur in Ausdruck und Bedeutung ist aber genau das, was die Buffonisten verlangten. Doch ist es fast schon beckmesserisch, dieses Manko enzukreiden, denn die eus Martinique stammende Französin führt ihre tonlich füllige, kraftvolle Stimme mit einer Geschmeidigkeit und Mühelosigkeit durch die oft halsbrecherischen Koloraturketten, wie man das lange nicht mehr erlebt hat, auch wenn es manchmal nicht ohne geringfügig forcierte Attacke abgeht. Höchst bemerkenswert sind die dynamischen Schattierungen — die Stimme hat ein wirkliches Piano dolce und dadurch (fast) immer einen gesunden, körperhaft-prägnanten Ton. Da die Sängerin von Neville Marriner und seiner Academy sehr lebendig und ausdrucksvoll begleitet wird, ist ein Recital von weit überdurchschnittlicher Qualität gelungen. Die klangliche Realisation und die technische Fertigung sind sehr gut. Der Einführungstext ist ellzu knapp geraten; ein Beiblatt bietet die Arientexte, allerdings nur in französischer Sprache. J. K.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung dersteilt.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

Jazz

Ron Carter — Parade

Perede; A Theme In $^3/_4$; Sometimes I Feel Like A Motherless Child; Tinderbox; Gypsy; G. J. T.

Ron Certer (b, piccolo-b); Joe Henderson (ts); Chick Corea (p); Tony Williams (dr); Horn Section: Jon Faddis, Joe Shepley, John Frosk (tp, flh); Urbie Green, Tom Malone (tb); Jerry Dodgion, Frenk Wess (reeds); Wade Mercus (horn err, cond); eufgenommen März 1979
(Produzent Ron Carter; Toningenieur Rudy Van Gelder)

Milestone BLPS 19277 (Bellaphon)	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Auf „Motherless Child", „Tinderbox" und dem Titelstück spielt Ron Carter euf dem Piccolobeß, der viel Soundverwandtschaft zum Cello aufweist, in der von Carter bevorzugten Stimmweise aber „softer", ausgepoisterter klingt. Von den fünf Eigenkompositionen des Leaders besitzt die latingeschwängerte „Parade" den stärksten Pop-Appeal (im Sinne gepflegter, wohlproportionierter Ohrwurmmusik), während das „Thema im Dreivierteltakt" balladeske Zurückhaltung impliziert. Das knapp dreiminütige „Motherless Child" baut breitflächige Bläserpassagen um das punktuelle Piccolospiel von Carter, der hier auf Piano und Schlagzeug verzichtet und den alleinigen Rhythmusträger darstellt. „Tinderbox" spielt sich über mittelschnellem, sehr nuanciertem Drive ab, der den Bress- und Saxophoneinschüben etwas Leichtes, Luftig-Klares verleiht. „G. J. T." erinnert sofort an „nursery rhyme", hat eiso starken Kinderliedcharakter; „Gypsy" wird ohne Blechumrahmung als reine Quertettnummer abgehendelt, wobei die enderweitig strikt treditionsgebunden egierenden Henderson und Corea einige „freiere" Tendenzen aufscheinen lassen. Carters voluminöser und doch wunderbar schwebender Baß ist von Altmeister Rudy Van Gelder hervorragend in den Mittelpunkt plaziert worden, ohne daß es zu Lasten des Gesamtklanges gegangen wäre. Hendersons Stärke liegt im hermonisch gesicherten Spiel, das beweist diese Platte auf eindeutige Art: Es ist seine eindrucksvollste seit Jahren — und für Ron Certer die beste, die er mit größerer Besetzung für Milestone aufgenommen hat. Sche.

Anachronic Jazzband Paris / Beryl Bryden — Live

My Pet; Joy Spring; Ask Me Now; Tin Tin Deo; I'm Tired Of Fattening Frogs For Snakes; Runnin' Wild; Anachronic Blues; Bonnies Time; One Million Dollar Secret; I Hope Gabriel Likes My Music

Patrick Artero (tp); Daniel Barda (tb, fl); Marc Richard (cl, ts); André Villeger (cl, ss, ts, bs); Philippe Baudoin (p); Patrick Diaz (bjo, g); Gérard Gervois (sous); Pescal Chebel (b); Dominique Obadia (dr); Beryl Bryden (voc, wbd); aufgenommen im Oktober 1978 und im März 1979

Calig CAL 30 622	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9—8
Oberfläche	7

Die Anachronic Jazzband aus Paris gehört zweifellos zu den originellsten Vertretern der internationalen Traditional-Szene, denn die Idee, berühmte Bebopthemen auf Dixieland umzufrisieren, ist ja in der Tat nicht alltäglich. Die neuen Franzosen machen das mit so viel Geschmack, Intelligenz und Arrangierwitz, daß nirgendwo der Eindruck des Gewollt-Ungewöhnlichen oder des Kommerziell-Marottenhaften entsteht. Die Vielseitigkeit der Saxophonisten wird gut genutzt; die Transponierung der Modern-Jazz-Klassiker auf ein anderes musikalisches Plateau geht erstaunlich reibungslos vonstatten und läßt an keiner Stelle Peinlichkeiten oder gewaltsam Aufgepfropftes zu. Verblüffend, wie stilgerecht Thelonious Monks „Ask Me Now" (vor Jahren schon einmal von dem unnachahmlichen Pee Wee Russell „zweckentfremdet") zu einem Nostelgiestückchen à la Pesadena Roof Orchestra umgearbeitet wird. Clifford Browns „Joy Spring" hat Arrangeur Marc Richerd mit harmonisch naheliegenden „Singin' In The Rain"-Zitaten versehen; das früher viel gehörte Riffthema „Bernie's Tune" (vor ellem durch Gerry Mulligan bekannt geworden, aber auch von Benny Carter, Stan Kenton, Terry Gibbs, Chico Hamilton u. e. auf Platten festgehelten) wird euf Hülle und Etikett zu „Bonnies Time" verballhornt. Patrick Artero (saubere Technik, gute Höhenlage), Philippe Baudoin (zusammen mit Marc Richerd euch musikalischer Leiter des Ensembles) und Daniel Barda (einer der besten Mainstreamposaunisten Frankreichs) sind die bemerkenswertesten Solisten des Nonetts. André Villeger bläst ein mitreißendes Baritonsolo in „Tin Tin Deo"; das schöne Altsaxophon euf „Ask Me Now" dürfte von Marc Richerd gespielt werden (entsprechende Hinweise läßt der Hüllentext leider vermissen, ein Alto wird bei den Besetzungsengaben nicht aufgeführt). Kein besonders guter Einfall war es, die Anachronic Jazzband mit Beryl Bryden zusammenzuspannen. Die drei Titel mit der englischen Sängerin sind die uninteressentesten des Albums — daran vermag auch Beryls rhythmisch sicheres Waschbrett in „Runnin' Wild" nicht viel zu ändern. Alle Instrumentaltitel zeichnen sich durch eine perfekte Aufnahmetechnik aus (live!); die Gesangsnummern schneiden wegen Übersteuerung des Basses und sonstiger kleiner Mängel ungünstiger ab. Durchgehendes Rumpeln auf beiden Seiten, das in „Ask Me Now" besonders auffällig wirkt. Scha.

Ronnie Cuber — The Eleventh Dey Of Aquerius

Klepto; Open Air; Sunburst; Taurus Lullaby; Commit To Memory; Cumana

Ronnie Cuber (bs); Tom Harrell (tp, flh); Mickey Tukker (p); Dennis Irwin (b); Eddie Gladden (dr); aufgenommen im Januar 1978
(Produzent Don Schlitten; Toningenieur Paul Goodman)

Xanadu 156 (Intercord)	22 DM
Musikalische Bewertung	9—8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Der astrologisch engehauchte Titel dieses Albums nimmt auf das Einspieldatum Bezug; etwaige Pop-Assoziationen erledigen sich damit von selbst. Man merkt der Session an, deß sie sorgfältig geplant und produziert worden sein muß: Die Arrangements bilden einen wesentlichen Bestandteil des musikalischen Geschehens, nichts wirkt hingeworfen oder zusammengewürfelt, es existiert ein klares Konzept, euf dem die Improvisationen aufbauen und nach dem der Ablauf vorgezeichnet ist. Das an der Oberfläche scheinbar ruhige, aber sehr tiefgründig insistierende Flügelhorn Tom Harrells und das kontrastfreudig rumorende Baritonsax von Ronnie Cuber passen extrem gut zueinander: eine Bläserkombination, in der enorm viel geschieht. Der Leader des Quintetts ist unbestreitbar auf dem Weg zum Spitzenformat und von allen jüngeren Baritonspielern wohl der einzige, der ernsthaft daran denken kann, einmal mit Pepper Adams gleichzuziehen. Cuber badet geradezu in seinem voluminösen, wogenden Sound; er besitzt ein hohes Maß an Agilität, um mit den ungetümen Knorrigkeiten seines Instruments

zurechtzukommen und einen ausgeprägten Sinn für Melodik erkennen zu lassen. Der sehr stark auf Skalenspiel konzentrierte Tom Harrell verfügt trotz seiner Jugend über eine erstaunliche Reife, und seine Ausdrucksart teilt viel von seiner Persönlichkeit mit (er ist je privat und auf dem Live-Podium ein sehr verinnerlichter, scheu-zurückhaltender Mensch). Unterstützt und angespornt werden die Bläser von einer ungemein funktionstüchtigen Rhythmusgruppe, aus der das dominante Baßspiel von Dennis Irwin herausragt. Mickey Tucker arbeitet mit kräftigen, bildmalerischen Tonkeskeden, kann eber euch unvermittelt in bebopstrikten Single-Note-Läufen abziehen („Klepto"). Die Platte enthält ausschließlich (auf hohem Niveau stehende) Originalkompositionen, die allesamt von praktizierenden Jazzmusikern stammen; Cuber („Klepto"), Harrell („Open Air") und Tucker („Taurus Lulleby") sind mit je einem Titel vertreten. Die Aufnahmetechnik bringt den dichten, etwas opaken Sound der Gruppe gut heraus; allerdings sollte sich das Studio beld einmal einen besseren Flügel leisten. Scha.

Jack DeJohnette — Speciel Edition

One For Eric; Zoot Suite; Central Park West; india; Journey To The Twin Planet

Jack DeJohnette (dr, p, melodica); David Murray (ts, bcl); Arthur Blythe (es); Peter Warren (b, cello); aufgenommen März 1979 in New York
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Tony May)

ECM 1152 — 22 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Steve Kuhn / Sheile Jordan — Pieyground

Tomorrow's Son; Gentle Thoughts; Poem For No. 15; The Zoo; Deep Tengo; Life's Backward Glance

Steve Kuhn (p); Sheile Jordan (voc); Harvie Swartz (b); Bob Moses (dr); eufgenommen Juli 1979 in New York
(Produzenten Robert Hurwitz, Mantred Eicher; Toningenieur David Baker)

ECM 1159 — 22 DM

Musikelische Bewertung	10
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangquelität	10
Oberfläche	9

Jeck DeJohnette stellt auf seiner neuen Platte — enders els euf den trüheren — eine rein akustisch gespielte und eut Rockelemente ganz verzichtende Musik vor. Eigentlich ist das eine Free-Jazz-Besetzung, und das Resultat ist sehr schlüssig und ausgereift. Wertvoll ist die Plette meiner Ansicht nach vor allem dadurch, deß hier der höchst beeindrukkende Altsaxophonist Arthur Blythe erstmals in Europa bei einer Produktion zu hören ist, die sowohl vom musikalischen Rahmen als auch von der Aufnehmetechnik her befriedigt. Blythe ist ein Musiker, in dessen Spiel die moderne Tradition — und da muß in seinem Fall besonders Charlie Parker genennt werden — eingeflossen ist, ohne daß er deshalb ein Traditionelist wäre. Nein, Blythe klingt wie ein Musiker der achtziger Jahre, eber seine expressive Spielweise wird — wie bei kaum einem der neueren Musiker der New Yorker Loft-Szene, aus der auch er kommt — en keiner Stelle zum einseitigen Aktionismus oder zum Einerlei-Sound. Seine Musik hat den Geist der großen Jazzsolisten. David Murrey ist ihm euf dieser Plette vor ellem en der Baßklerinette — weniger am Tenorsaxophon — ein kongenialer Partner. DeJohnettes Schlagzeug (bei „India" spielt er zu Beginn Klavier) ist ein Beispiel für die Verbindung von Saft und Kraft mit Sensibilität und Farbe. Auch Peter Warren ist in dieser Besetzung ein integraler Teil. Die Musik, die sowohl Eric Dolphy wie euch John Coltrene (zwei Kompositionen von ihm werden interpretiert) verpflichtet ist, ohne in die allerorts enzutreffende Praxis des Coltrane-Kopierens zu verfallen, wird in all ihren Farben und Facetten der Zukunft ebenso gerecht wie der Vergangenheit.

Dem neuesten Album von Steve Kuhn auf ECM unter Mitwirkung der auf Platten sicher unterrepräsentierten und im Jazz gewiß zu wenig beachteten Sängerin Sheila Jordan kann ich nur ein Superlativlob aussprechen, obwohl ich weiß, daß diese LP nicht allzu oft auf meinem Plattenteller kreisen und wohl auch nicht ganz die Sache eines jeden Jazzfreundes sein wird. Doch die Musik dieser Platte — und ich nehme an, der Band, die ja ständig zusammenarbeitet — ist erstens so eigenständig, zweitens so souverän vorgetragen und drittens so außergewöhnlich elegisch, daß mir nur die höchste Zustimmung gerecht erscheint. Sheila Jordan singt die von Kuhn komponierten Melodien und die auch von ihm verfaßten geistvollen und poetischen Texte mit überzeugender stimmlicher Präsenz und intensivem, melancholischem Feeling. Kuhn selbst trägt die Musik, unterstützt von Baß und Schlagzeug, vom Klavier aus, das er als einer der größten (und auf sehr zurückhaltende Art „planistischsten") Virtuosen des Jazz in einer Art erklingen läßt, daß schon wenige Motive und sein Anschlag ihn als den Improvisator erkennen lassen. Mag es viele Platten geben, die Geist und Gedankentiefe nur vortäuschen — diese Musik und dieses Album haben sie. G. B.

Heiner Goebbels / Alfred Herth — Vom Sprengen des Gartens

Vom Sprengen des Gartens II; Vom Sprengen des Gartens; Rock gegen Rechts; Krähenmusik; Der Ruf der Vögel; Wenn der Pförtner kommt; Le rappel des oiseaux; Rezitativ; Almelo; Vom Sprengen des Gartens III; Los campesinos; ich grolle nicht; Bis beld, Celypso

Heiner Goebbels (p, org, acc, ts); Alfred Harth (sax, cl); aufgenommen Junl 1978 bis September 1979
(Produzent Jost Gebers)

FMP SAJ-20 — 22 DM

Musikelische Bewertung	10
Repertoirewert	10
Autnehme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die zweite Platte von Goebbels und Harth hat auf sich warten lassen. Beide sind euch im Sogenannten Linksradikalen Blasorchester engagiert, Goebbels hat sich in Frankfurt als interessanter Theatermusiker bewährt. Nun ist das lange angekündigte zweite Kind des Paares da, und es stellt seinen Eltern, wie schon das erste, das beste Zeugnis aus. Auch mit dieser Platte erweisen sich Goebbels und Harth als eines der intelligentesten, witzigsten und im besten Sinne avantgardistischsten Ensembles des deutschen Jazz. Wie sehr sie Avantgarde sind, ermißt man an der verstörten Reaktion derer, die sich an einer klassischen Ästhetik orientieren und die frechen, respektlosen Paraphrasen des Duos nur els Provokation begreifen können. Dabei sind Goebbels und Harth keine Denkmalstürmer. Ihr Zugang ist dialektisch. Wenn sie Vorbilder zerfleddern — diesmal sind das neben Eisler auch Bach, Rameau und Schumann —, so tun sie das mit der produktiven Neugier von Musikern, die Historisches auf die Höhe der Zeit, die die unsere ist, zu heben versuchen. Ihre suchende Hektik, ihre bewußte Beiläufigkeit setzt als zeitgenössisches Idiom eine Alternative zur barokken Regelmäßigkeit oder zum romantischen Pathos. Die Musik von Goebbels und Harth läßt den Augenblick als vergänglichen hörber werden, sie sucht die Möglichkeiten des Neuen, des Anderen im Vorhandenen auf. Die Provokation, die von dieser Musik ausgeht, ist die anarchische Irritation, die den Spießbürger (jeglicher politischer Färbung) um seine vermeintlichen Sicherheiten fürchten läßt. Zu einer Zeit, da man Barockmusik schon als stimmungsvolle Untermalung zu sentimentalen Filmdramen wie „Kramer gegen Kramer" einsetzt, tut die irritation von Goebbels und Harth dringend not. Th. R.

Sir Roland Hanna — Piano Soliloquy

Beck In Your Own Loveyerd; Introspection Two; Interloper; Interloper (Reprise); F. W. Remembered; Witching Hour; Epilogue

Sir Rolend Hanna (p); aufgenommen im Juni 1979 (Produzent Horst Lippmann; Toningenieur John Kilgore)

L + R Records LR 40.003 (Bellaphon) — 22 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Roland Hanna wird zwar als Autor aller sieben Titel dieses Soloalbums genannt, aber es sind wohl keine Kompositionen im eigentlichen Sinne, sondern Augenblicksentwürfe, spontan während des Spielprozesses er-improvisiert, aber von solch definitiver Formgebung, daß man Überlegt-Notiertem zuzuhören glaubt. Das ist das Zeichen eller genielischen Klaviervirtuosen des Jazz, gipfelnd im überragenden Schöpfertum Art Tatums, auf den Hanna laufend gestalterischen Bezug nimmt. Hanna ist ein All-round-Pianist im umfassendsten Verständnis, der mit den achtundachtzig Tasten seines Flügels genauso meisterlich jongliert, wie es einst Ellington mit seiner Big Band getan hat. Ein derart orchestral denkender Pianist bringt netürlich die besten Voraussetzungen für ein abwechslungsreiches und spannendes Soloelbum mit. Daß „F. W. Remembered" Fets Weller gewidmet ist, offenbart sich nach den ersten einleitenden Takten — für mich ist es das reizvollste und schillerndste Stück der Platte, reich an verschmitztem, eugenzwinkerndem Humor, wie man es von einer Hommage an Fats Waller füglich erwartet. „Loveyard" wird von süffisanten Motivzitaten durchfunkelt (hier het es dem Pianisten vor ellem die „Battle Hymn Of The Republic" engetan). „Introspection Two" ist eine nach innen lauschende Ballade mit stark romantisierender Ausschmückung. „Witching Hour" hat beschreibenden Charakter, wirkt als phantasieanregendes Hörgemälde, in dem Hanna am Anfang und em Ende die Glockenschläge der Geisterstunde beschwört. „Epilogue" markiert weitgreifende Bluesschritte und setzt den Schlußpunkt hinter ein neues, eindrucksvolles Soloalbum des Pianisten (es dürfte sein sechstes oder siebentes ein), das der eigenwilligen Persönlichkeit des 1969 vom liberianischen Staatspräsidenten Tubman zum Sir geadelten Musikers vollauf gerecht wird. Scha.

Louisiana Red — New York Blues

New York Blues; I'm In Trouble; Country Boogie; I'm A Roaming Stranger; Chain Gang Blues; Gasline Blues; Westpenn Blues; Hey Lawdy Mama; Waterboy Blues; Where Is My Friend; Overseas Blues

Louisiana Red (voc, g)

L + R Records LR 42002 (Bellaphon-Importdienst)

Musikelische Bewertung	6—7
Repertoirewert	7
Autnahme-, Klengqualität	9
Oberfläche	9

Louisiena Red — Reelity Blues

Fermworkers Blues; Chicago, Glad To Be Back Home; Without Of Love; Jumpin' With Red; Reality Blues; Jailhouse Blues; You Can't Mistreat A Brother

Louisiana Red (voc, g); Hubert Sumlin (g); Sunnyland Slim (p); Bob Stroger (b); Odie Payne (dr); Carey Bell (bluesharp)

L + R Records LR 42011 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Weshboard Doc, Lucky & Flash — Early Morning Blues

Early Morning Blues; Little Mary; Driftin' Blues;

Goin' Home To Grendma; Next Time I See You; Bollweevil; Going To Louisiane; Tell Me Pretty Mama; Going Down The Roed Feeling Bad; That's Allright; Mailman Blues; Whiskey Blues

Washboard Doc (washboard); Lucky (g, voc); Flash (weshtub bass, hamazoo, voc); Louisiane Red (g, voc)

L + R Records LR 42010 (Bellephon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 5
Repertoirewert 6
Aufnahme-, Klangqualität 7
Oberfläche 9

Willie Mabon — Chicago Blues Session

Little Red Rooster; Lonely Blues; It's A Sheme; Moanin' Blues; Monday Woman; Louise; Seventh Son; I'm Mad; A Change Is Gonna Come

Willie Mabon (voc, p, bluesharp); Hubert Sumlin, Eddie Taylor (g); Aron Burton (b); Casey Jones (dr)

L + R Records LR 42003 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 4
Repertoirewert 5
Aufnahme-, Klangqualität 7
Oberfläche 8

Eddie Teylor — My Heert Is Bleeding

My Heert Is Bleeding; Going To Virginia; So Bad; Lexington Breakdown; Blow Wind Blow; Wreck On 83 Highway; Soul Brother; There'll Be A Day; Lawndale Blues

Eddie Teylor (g, voc); Steve Beal (g); George Kitta (b); Odie Payne (dr); Carey Bell (bluesharp); Sunnyland Slim (p)

L + R Records LR 42009 (Bellephon-Importdienst)

Musikelische Bewertung 5—6
Repertoirewert 4
Aufnehme-, Klangqualität 8
Oberfläche 9

Eunice Devis Sings The Classic Blues

In My Girlish Days; Rock Little Daddy; What Cen I Do; Don't Trust Nobody; Detroit Moan; Organ Grinder Blues; I'm So Glad; Black Rat; It's Hard To Be Mistreated; Murder In The First Degree

Eunice Devis (voc); Clem Moorman (p); Louisiana Red, Lucky (g); Flash (washtub bass); Washboard Doc (washboard)

L + R Records LR 42016 (Beilaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 7
Repertoirewert 7
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 9

Sunnyland Slim Blues Band — Decoration Dey

The Sun Is Going Down; Past Life; Decoration Day; Boogie'n The Blues; Depression Blues; Tired Of Traveling; Cenadian Welk; Patient Like Jobe; Sunnyland Jump

Sunnyland Slim (p, voc); Hubert Sumlin, Jeff Swan (g); Bob Stroger (b); Odie Payne (dr); Carey Bell (bluesharp)

L + R Records LR 42015 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 7—8
Repertoirewert 6
Aufnehme-, Klangqualität 7
Oberfläche 8

Hubert Sumlin & Carey Bell — Gemblin' Womanl

Blues For Chester; Jammin' The Blues; Gambiin' Woman; Hubert's 1980 Blues; Nineteen Years Old; Brought Up The Hard Way; Blues On Blues; My Baby Is Gone; Lonesome Blues; Blues In My Heert

Hubert Sumlin (g, voc); Carey Bell (voc, bluesharp)

L + R Records LR 42008 (Bellaphon-Importdienst)

Musikelische Bewertung 8
Repertoirewert 8
Aufnehme-, Klangqualität 9
Oberfläche 9

Hubert Sumlin — Blues Anytime

It's You, My Baby; Love You, Woman; Everytime I Get To Drinking; When I Feel Better; Blues Anytime; I Love; Leavy Cemp Moan; My Babe; Hubert's Blues; We Gonna Jump; Big Legged Women; Too Lete For Me To Pray

Hubert Sumlin (g, voc); Willie Dixon (b, g, voc); Sunnyland Slim (p, voc); Clifton James (dr)

L + R Records LR 42004 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 8
Repertoirewert 9
Aufnehme-, Klangqualität 8
Oberfläche 9

Eddie Boyd — Five Long Yeers

Five Long Years; Hello Stranger; Where You Belong; I'm Comin' Home; My Idea; The Big Question; Come On Home; Blue Monday Blues; Eddie's Blues; All The Way; Twenty-Four Hours Of Feer; Rock The Rock

Eddie Boyd (voc, p, org); Buddy Guy (g); Jimmy Lee Robinson (b); Freddie Below (dr)

L + R Records LR 42005 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 8
Repertoirewert 9
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 8

Philedelphia Jerry Ricks & Oscar Klein — Low Light Blues

It Hurts Me So; Levee Woman; Low Light Blues; Keys To The Highway; Louis Collins; L & M Blues; Blues For Horst; Come Back Baby; Cornet Shuffle; Kind Hearted Woman; Hey Hey Baby; Blues For Pee Wee; San Francisco Bay Blues

Philadelphia Jerry Ricks (g, voc); Oscar Klein (g, cor, bluesharp, recorderette)

L + R Records LR 42007 (Bellaphon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 7—8
Repertoirewert 7
Aufnahme-, Klangqualität 10
Oberfläche 9

J. B. Lenoir — Alabeme Bluesl

Alabama Blues; The Mojo Boogie; God's Word; The Whale Has Swallowed Me; Move This Rope; I Feel So Good; Alabame March; Telk To Your Daughter; Mississippi Road; Good Advice; Vietnam; I Want To Go

J. B. Lenoir (voc, g); Freddie Below (dr); Willie Dixon (voc)

L + R Records LR 42001 (Bellephon-Importdienst)

Musikalische Bewertung 10
Repertoirewert 10
Aufnahme-, Klangqualität 9
Oberfläche 9

Eddie Vinson — Cherry Red Blues

Cherry Red; Ashes On My Pillow; Kidney Stew; Queen Bee Blues; Somebody Done Stole My Cherry Red; Lonesome Train; Person To Person; My Big Bress Bed Is Gone; Rainy Mornin' Blues; I Need You Tonight; Feetherbed Mame; Good Bread Alley

Bellaphon BID 8023

Musikalische Bewertung 3—4
Repertoirewert 3
Aufnehme-, Klengqualität 7
Oberfläche 8

The Bob Riedy Chicago Blues Bend — Leke Michigen Ain't No River

My Eyes Keep Me In Trouble; House Rock; Walking By Myself; Slick Chick; Sloppy Drunk Blues; Keep On Looking; Have You Ever; Dust My Broom; Reconsider Beby; I Don't Know Why; Chicken Sheck; Mandolin Boogie; Why Did You Break My Heart; Johnny's Jump; Pig Ear Rag

Carey Bell (voc, bluesharp); Jimmy Rogers (voc, g); Johnny Young (voc, mendoline); Richard Robinson (voc, dr); John Littlejohn (voc, g); Chris Mason (s); Frenk Capek (g); Bob Riedy (p); Jim Wydra (b); Sam Lay (dr)

Pläne 88128

Musikalische Bewertung 7
Repertoirewert 8
Aufnahme-, Klangqualität 8
Oberfläche 9

Konzertierte Aktionen von Live-Auftritten und parallelen Schallplattenveröffentlichungen haben sich im Musikleben — und nicht nur euf dem populären Sektor — längst durchgesetzt. Das geht sogar so weit, daß Tourneen abgesagt werden, weil Platten nicht rechtzeitig euf dem Markt erscheinen und die Künstler (oder ihre Manager) nicht auf diese flankierenden Meßnehmen zur Füllung von Konzertsälen verzichten möchten. Wenn nun ein Schallplattenlabel einem Konzertveranstalter selbst gehört, dann scheint ein Höchstmeß en Effektivität im Zusammenwirken von Klangkonserve und realem Konzertereignis erreicht zu sein; das soeben euf der Bühne Gehörte läßt sich auf schwerzen Scheiben getrost nach Hause tragen. Umgekehrt kann derjenige, der zuerst seinen Plattenschrenk bereichert hat, den gespeicherten Kunstgenuß für die Dauer von zwei Konzertstunden Wirklichkeit werden lessen. Ein Schelm wäre, wer Schlechtes dabei denkt, beispielsweise bei L + R Records, dem Lebei der renommierten Konzertagentur Lippmann und Rau. Natürlich wollen Horst Lippmann und Fritz Reu Geld verdienen, aber sie gehen debei durcheus nicht den Weg des geringsten Widerstandes. Sie könnten sich mit kommerziellerer Musik befassen, els es der deutsche Jazz oder die in ihrem wiederauferstandenen American Folk Blues Festival präsentierte Musik tatsächlich ist. Daß die beiden Giganten unter den europäischen Konzertveranstaltern die schwerze Folkmusic fördern, elte deutsche Jazzaufnahmen wiederveröffentlichen und neue Jazzplatten deutscher Musiker herausbringen, deren Präsenz euf PVC nicht gerade üppig zu nennen ist, sollte man nicht gering achten.

Eine ganz andere Frage ist natürlich die Bewertung der Musik selbst. Und da gibt es bei den vorliegenden zwölf Bluesplatten doch erhebliche Qualitätsunterschiede. So klingt der „New York Blues" von Louisiana Red (auch wenn Eric Clapton den Gitarristen und Sänger als den „besten und wichtigsten schwarzen Blueskünstler weltweit" bezeichnet) ein wenig zu keimfrei, wie euthentische Musik von einem Nachschöpfer interpretiert, während derselbe Musiker, begleitet von der Sunnyland Slim Blues Band und dem großartigen Mundharmonikaspieler Carey Bell („Reality Blues") zupackend musiziert, dabei euch manchmal in robusten Rhythm & Blues verfällt. Die Skiffle-Group Weshboard Doc, Lucky & Flash bietet euf ihrer Plette, neben einigen schönen Vokelpartien von Lucky und ein paar originellen Soli euf dem Hamazoo (einer dem Kazoo verwandten Kindertrompete) von Flash, enervierende Längen.

Zu den weniger inspirierten Aufnahmen gehört euch die eintönige Platte des Pianisten Willie Mabon, dessen Knödelstimme nicht mal an Chuck Berry heranreicht, oder die Einspielung von Eddie Taylors Blues Band, der els Gitarrist zwar einen unkonventionell stählernen Ton besitzt, in der Phrasierung und els Sänger eber zu sehr an B. B. King orientiert scheint. Zwiespältig ist euch der Eindruck, den die Sängerin Eunice Davis hinterläßt, die über keine voluminöse Stimme verfügt, im Ausdrucksgehalt bei einigen Kompositionen aber durcheus mit Billie Holiday vergleichbar ist.

Sunnyland Slim wirkt els Pianist einfellsreich, voller Vitalitet und rhythmisch-melodischer Deliketesse, els Sänger kenn er sich weniger profilieren („Decoration Day").

Hereusheben muß men eus dem Bluespeket die beiden Platten von Hubert Sumlin („Blues Anytime" von 1964 und „Gamblin' Woman" von 1980). Des Giterren/Mundharmonike-Duett Hubert Sumlin/Carey Bell (wobei jeder noch eusdrucksstark singt) steht der älteren Aufnahme Sumlins mit Willie Dixon, Sunnyland Slim und Clifton James keum nach. Auf dem

„Blues Anytime"-Album sind allerdings einige wirklich herausragende Stücke aufgenommen, beispielsweise das dynamisch ungemein differenzierte „Love You, Woman" oder das sonor von Willie Dixon gesungene „I Love". Auch Eddie Boyds „Five Long Years" gehört zu den interessanteren Aufnahmen, wobei die fragile Stimme Boyds merkwürdig zum kräftigen Rhythm & Blues der Band kontrastiert.
Eine schöne Platte haben auch Philadelphia Jerry Ricks und Oscar Klein aufgenommen, eine vielgestaltige Produktion, bei der Klein die swingende Stimme von Ricks mit sensiblen Fill-ins stützt.
Dies alles verblaßt aber geradezu neben dem Meisterwerk von J. B. Lenoir, dem politisch engagierten „Alabama Blues", der 1965, zwei Jahre vor dem Tod des Sängers und Gitarristen, aufgenommen und jetzt wiederveröffentlicht wurde. Das ist Blues von unglaublicher Intensität, melodiös, farbig, ausdrucksstark, mit großartiger Zwiesprache zwischen der Gitarre und der leicht belegten Stimme von Lenoir, mit Texten, die sich nicht nur mit der uralten Bluesthematik aufhalten, sondern die messerscharf die soziale und politische Lage der Schwarzen analysieren.
In diesem Zusammenhang sei auf zwei weitere Bluesplatten unterschiedlicher Qualität hingewiesen. Eddie „Cleanhead" Vinsons Rhythm & Blues-Jazz-Blues-Rock-Melange, sein stark klischeehaftes Saxophonspiel, sein lärmender Shout-Stil (auf „Cherry Red Blues") fällt eigentlich nur auf die Nerven. Und daß nicht erwähnt wird, wer wann wo zusammengespielt hat, macht den Gesamteindruck der Platte auch nicht positiver.
Ganz anders die bei Piäne herausgebrachte Bob Riedy Chicago Blues Band. Auch hier ist man nicht auf einen Stil festgelegt: Rhythm & Blues, Shuffle, archaische Elemente, Boogie Woogie findet man auf dieser Platte, aber eben nicht in dieser stilistischen Wahllosigkeit innerhalb eines Stückes wie bei Mr. Cleanhead, sondern immer dem Charakter der jeweiligen Komposition entsprechend. San.

Miroslav Vitous — First Meeting

Silver Lake; Beautiful Place To; Trees; Recycle; First Meeting; Concerto In Three Parts; You Make Me So Happy

Miroslav Vitous (b); John Surman (ss, bcl); Kenny Kirkland (p); Jon Christensen (dr); aufgenommen Mai 1979 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1145	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Terje Rypdal — Descendre

Avskjed; Circles; Descendre; Innsailing; Men Of Mystery; Speil

Terje Rypdal (g, keyboards, fl); Palle Mikkelborg (tp, flh, keyboards); Jon Christensen (dr, perc); aufgenommen März 1979 in Oslo
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Jan Erik Kongshaug)

ECM 1144	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Nana Vasconcelos — Saudades

O Berimbau; Voces (Saudades); Ondas (Na Ohlos de Petronila); Cego Aderaldo; Dado

Nana Vasconcelos (berimbau, perc, voc, gongs); Egberto Gismonti (g); Streicher des Radio-Symphonieorchesters Stuttgart unter Mladen Gutesha; aufgenommen März 1979 in Ludwigsburg
(Produzent Manfred Eicher; Toningenieur Martin Wieland)

ECM 1147	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Die neue Platte von Miroslav Vitous auf ECM könnte als Balladenalbum bezeichnet werden. Alle Stücke werden mit lyrischen Themen eingeleitet — zum Teil gemeinsam von Sopransaxophon und gestrichenem Baß gespielt. Danach entfalten sich durchweg wohlbesonnene Soli und Interaktionen: Auch wenn ein Solist im Vordergrund steht, sind seine Mitspieler keine puren Begleiter, das Zusammenspiel ist in jedem Moment sehr musikalisch und gut. In der Besetzung fällt vor allem der Pianist Kenny Kirkland mit überlegtem Spiel und angenehmem Klavierklang auf, ein Mann, den man sich merken sollte. Und natürlich sind Vitous und Surman erstklassige Improvisatoren. Besonders reizvoll ist ihre Kombination bei „Recycle", wobei Surman in der einzigen wirklich schnellen Passage Baßklarinette spielt.
Ein Balladenalbum — allerdings etwas mehr mit Rockelementen ausgestattet, während bei Vitous' Platte der Jazzbezug deutlicher wird — ist auch Terje Rypdals „Descendre". Mit meist vielfach überlagerten elektronischen Klängen — deutlich an der Klangflächenmusik der „zeitgenössischen" Avantgarde orientiert — werden Musikkulissen aufgestellt, über die sich, akzentuiert von Jon Christensens Schlagwerk, Improvisationen von Rypdal auf der Gitarre und Palle Mikkelborg auf Trompete (zum Teil elektronisch verfärbt) und Flügelhorn entwickeln, oft wie aus dem Nichts kommend und ebenso wieder verklingend, also als Teil der „Kulisse". Nicht selten erinnert die Musik an die des „späten" Miles. Und so ist es auch die Trompete Mikkelborgs, die der Musik am ehesten Farbe gibt. Da sein Approach unbedingt jazzmäßig ist, entsteht ein angenehmer Kontrast zum Hintergrund.
Es ist bestimmt eine Seltenheit, daß sich ein „Percussion"-Spieler (im Jazz und in der Popmusik weniger Schlagzeuger als vielmehr Musiker, die Congas, Bogos, Rasseln, Glockenspiele usw. betätigen) vor einem Streicherhintergrund als Solist darstellen kann. ECM bot dem Brasilianer Nana Vasconcelos diese Möglichkeit. Das laut Hülle von Egberto Gismonti arrangierte Orchester spielt dabei durchweg getragene kammerorchestrale Linien. Das Hauptinstrument Vasconcelos' ist das einsaitige Streich-Zupf-Instrument Berimbau brasilianisch-folkloristischer Herkunft. Von dem reinen Perkussionsspiel des Brasilianers gefällt mir sein Beitrag zu „Ondas" am besten, wo er auch mit indischen Tabla-Trommeln beteiligt ist. Bei „Cego", einem Duo ohne Orchester, wirkt Gitarrist Gismonti mit. Die Platte wäre wohl zu eindimensional, wenn Vasconcelos nicht auch als Vokalist aktiv würde. Das vielstimmige, stark rhythmische und motivvariierende und zum Teil geräuschhafte Stimmengewirr (Playback) auf „Voces" und der lyrische „Chor" auf „Ondas" bereichern die Musik unbedingt. G. B

Open Music — Timeless

Timeless; Quinty Joe; Dedicated To You; Suite For P. T.

Rainer Bodensohn (fl, afl, bfl); Hans Jürgen von der Buchard (g, saz); Wilfried Kirner (b); Joachim Koinzer (dr, perc, vib); aufgenommen November 1978
(Produzent Joachim Koinzer; Toningenieur Jacques Hubert)

Sesam Jazz 1001 (Ooser Gartenstraße 18, 7570 Baden-Baden)

Musikalische Bewertung	7/8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Joe Koinzer — Percussive Music

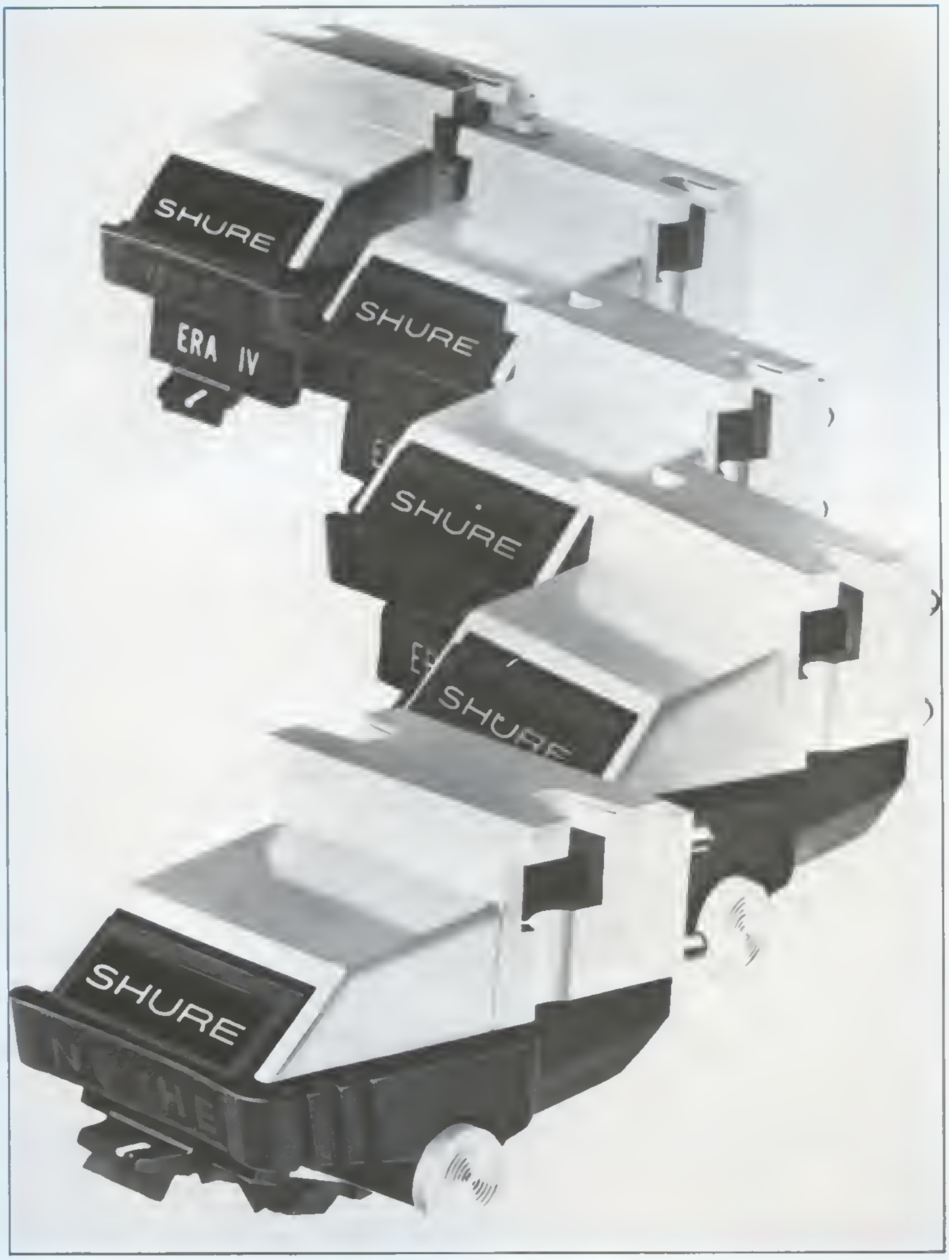
Troppo Grappa; Ballad For Karin; Voices, Sounds And Tunes; Flipperross; Line Part I; Line Part II

Joe (Joachim) Koinzer (dr, perc, ballephon usw.); Viola De Galgoczy-Macher (voc); Rainer Bodensohn (fl, afl, bfl); Hans Jürgen von der Buchard (g); Christoph Weller (p); Wilfried Kirner (b); Thomas Lampert (ss, as); aufgenommen November 1978
(Produzent Joachim Koinzer; Toningenieur Jacques Hubert)

Sesam Jazz 1002

Musikalische Bewertung	7/6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Mit Sesam tritt auf der deutschen Jazzszene — oder genauer: im Bereich moderner improvisatorischer Musik — ein neues unabhängiges Label auf. Initiator ist der durch Teilnahme an mehreren Schallplattenproduktionen bereits studioerfahrene Schlagzeuger Joe Koinzer. Seit kurzem wirkt Koinzer im Quartett des Trompeters und Flügelhornisten Herbart Joos mit, kann also schon zum deutschen Jazzestablishment gerechnet werden. Open Music ist die ständige eigene Gruppe des Schlagzeugers. Während sie bei Liveauftritten gelegentlich recht frei, d. h. auf Spontaneität abgestellt, spielt, hat sie mit der Platte „Timeless" ziemlich kontrollierte Musik vorgelegt, die in ihrer Atmosphäre und Ausführung stark an Produktionen der Münchener Firma ECM denken läßt. Auch die Aufnahmequalität, die ECM-Chef Manfred Eicher erreicht, wird offenbar angepeilt. Das Titelstück der Platte ist ein Balladenthema mit viel „space", an dem u. a. Flöte, Gitarre und Vibraphon beteiligt sind. Wie in fast allen Stücken der Platte improvisieren Flöte, Gitarre und Baß über dem Rhythmus sehr überlegt und lyrisch. Gerade die erste Seite dieser Platte vermittelt den Eindruck, daß die Musik vor der Aufnahme gut vorbereitet war. „Quinty Joe" ist ein schnelles Stück mit einer wiederholten Unisono-Linie. Hier ist Flötist Bodensohn mit einem guten Solo zu hören. Ausgesprochen elegisch klingt das Duo „Dedicated" von Flöte und akustischer Gitarre. Hans Jürgen von der Buchard überzeugt mich auf der akustischen Gitarre mehr als auf der elektrischen, mit der er gelegentlich bei schnellen Läufen etwas zuviel bloße Technik bietet, wenngleich er auf dem verstärkten Instrument jazziger spielt als auf dem unverstärkten. Seite zwei hat die höhere Bewertung bekommen, weil die Musik — obwohl vom Bassisten Wilfried Kirner kompositorisch gut konzipiert (als Tribut an Peter Trunk) — insgesamt lockerer und spontaner erscheint. In fünf Teilen der Suite „wächst" und „formt sich" — so etwa die Untertitel — die Musik in verschiedenen Klangfarben, Rhythmen und Tempi. Am Anfang und am Schluß der Suite dominieren die besinnlicheren, ruhigen Momente, in denen Kirner breit als gleichzeitig kraftvoll-erdiger wie auch virtuoser Baßsolist zu hören ist. Der dritte Teil stellt die E-Gitarre über schnellem Puls heraus und endet in intensiver Quartettinteraktion, während der vierte in der Rhythmik, der Instrumentierung mit der „Saz" und im Titel an türkische Musik angelehnt ist. Alles in allem ist „Timeless" eine farbige, professionell gespielte und produzierte Platte für Freunde sensibler Improvisationsmusik.
Bei „Percussive Music", der zweiten Platte des neuen Kleinlabels, steht Joe Koinzer zwar im Vordergrund, doch werden die übrigen Beteiligten nicht zu Begleitmusikern degradiert. So ist „Troppo Grappa" ein gelungenes, leicht latinisiertes Stück, bei dem die Sängerin herausgestellt wird und auch ein flüssiges Klaviersolo zu hören ist. Auch bei dieser Platte überwiegt die Lyrik. Schlagzeug- und Perkussionsspiel Koinzers bleiben immer leicht und transparent, werden nie hölzern, was schon durch die häufige Verwendung von Instrumenten wie Ballaphon, Glocken oder Klanghölzern gewährleistet ist. Auf Seite zwei, die Koinzer allerdings streckenweise solo bespielt hat, entstehen für mein Gefühl gelegentlich Längen; hier verliert die Musik für Nicht-Perkussionsspezialisten etwas an Interesse, daher die niedrigere Bewertung. G. B.



Shure M 97 HE

Topmodell des derzeitigen Shure-Programms und andere Shure-Neuheiten

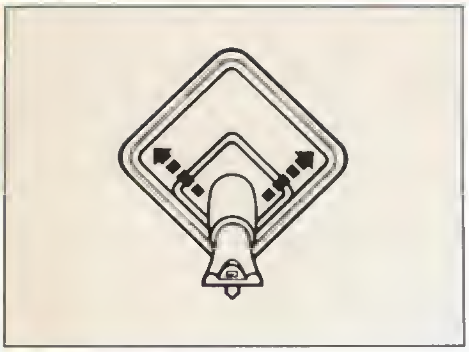
In HiFi-Stereophonie 8/78 veröffentlichten wir den Test des Shure V 15 IV, mit dem der Firma Shure im Bereich der magnetischen Tonabnehmer zweifellos ein großer Wurf gelungen ist. Nicht nur, daß dieser Tonabnehmer ausgezeichnete elektroakustische Eigenschaften aufweist und im gesamten Übertragungsbereich über erstaunliche Abtastfähigkeit verfügt, die bei diesem Tonabnehmer von Shure erstmals eingeführte Neuerung des „Dynamic Stabilizer" vermindert auch die Störanfälligkeit der Abtastung durch die leider häufig auftretende Welligkeit von Schallplatten, bedämpft die Baßeigenresonanz und verbessert dadurch den Rumpelfremdspannungsabstand, säubert die abzutastenden Rillen und baut elektrostatische Aufladungen ab.

Vor einem Jahr etwa führte Shure bei der für professionelle Zwecke bestimmten SC-39-Serie den als „Side-Guard" bezeichneten Nadelträgerschutz ein. Dieser Nadelträgerschutz (vgl. Skizze Bild I) bewirkt, daß der Nadelträger beim Einwirken einer senkrechten oder seitlichen Kraft in den Einschub zurückweicht, bevor er durch diese Kraft beschädigt werden kann. Inzwischen bietet Shure von diesem Tonabnehmertyp drei verschiedene Modelle an: das SC 39 ED mit einer biradial geschliffenen Nadel von 5 und 18 µm Verrundungsradius für Auflagekräfte von 7,5 bis 15 mN, das auch für HiFi-Zwecke geeignet ist, das SC 39 EJ mit einer elliptischen Nadel von 10 und 18 µm Verrundungsradius und das mit einer konischen 18-µm-Nadel ausgerüstete SC 39 B für Auflagekräfte von 15 bis 30 mN. Diese beiden Tonabnehmer sind für den robusten Betrieb in Rundfunkstudios, Diskotheken oder anderen professionellen Einrichtungen bestimmt.

Parallel dazu wurde für die Tonabnehmer V 15 III und die Tonabnehmer der M-95-Serie ein neuer Nadeltyp mit der Bezeichnung „HE" entwickelt. Diese Nadel besteht aus einem nackten Diamanten, dessen Spitze hyperelliptisch geschliffen ist. Verrundungsradien werden nicht angegeben.

Wir haben das Abtastverhalten eines Shure V 15 III einmal mit alter Nadel und zum Vergleich dazu mit der HE-Nadel gemessen, jeweils bei 300 Hz und bei 10,8 kHz. Wie zu erwarten, wirkt sich der Spezialschliff auf die Abtastfähigkeit bei tiefen Frequenzen kaum aus, während die Höhenabtastfähigkeit durch die HE-Nadel wesentlich verbessert wird. Das ist ein Fortschritt, der sich natürlich auch gehörmäßig in einer gesteigerten Klangdefinition impulsartiger Klänge im Hochtonbereich bemerkbar macht.

Zu analogen Ergebnissen führten verglei-



I Der „Side Guard“-Nadelträgerschutz, von Shure zuerst eingeführt bei der professionellen SC 39-Serie, ist euch bei der M 97-Serie vorhanden



Abtastnadel des SC 39 ED



Abtastnadel des M 95 HE



Abtastnadel des M 97 HE



Abtastnadel des V 15 III HE

Ergebnisse unserer Messungen

Frequenzgang und Übersprechen
20 Hz bis 20 kHz, gemessen mit Platte Brüel & Kjaer QR 2009 — Bild 2

Tonarmeigenresonanz (horizontal)
gemessen am Rabco-Tonarm SL-8 mit Platte DG 1099 112 — Bild 3

ohne Dynamic Stabilizer	5,5 Hz
mit Dynamic Stabilizer	7 Hz

Übertragungsfaktor — 1,2 mVs/cm

Vertikeler Spurwinkel — 26°

Abtastverhalten
a) bei 300 Hz, gemessen mit DIN-Platte 45549 maximale noch sauber abgetastete Amplituden

Auflagekraft	
10 mN	90 µm
15 mN	120 µm
20 mN	(–)

b) bei 10,8 kHz, gemessen mit Shure-Testplatte TTR-103, Abtastverzerrungen bei 29,3 cm Spitzenschnelle

Auflagekraft	
10 mN (1./4. Band)	0,35 / 0,55%
15 mN (1./4. Band)	0,30 / 0,47%
20 mN (1./4. Band)	(–)

Frequenzintermodulation
gemessen mit DIN-Platte 45542, Frequenzpaar 300 / 3000 Hz, Spitzenschnelle 6 / 1,5 cm/s

Auflagekraft	
12,5 mN (–6 / 0 dB)	0,84 / 1,65%
15 mN (–6 / 0 dB)	0,75 / 1,52%

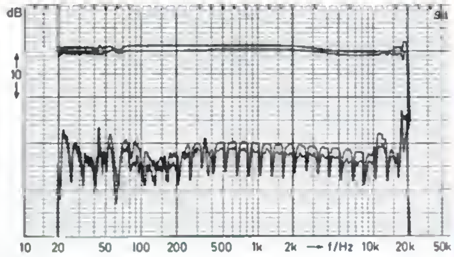
Vergleich der Abtestfähigkeit eines V 15 III mit alter Nadel und mit HE-Nadel
bei tiefen und hohen Frequenzen (horizontal)

	Nedelträger alte Version	Nadelträger HE-Version
a) bei 300 Hz		
Auflagekraft	Maximale noch seuber ebgetestete Amplituden	
7,5 mN	70 µm	70 µm
10 mN	90 µm	90 µm
12,5 mN	100 µm	110 µm (knapp)
15 mN	120 µm	120 µm
b) bei 10,8 kHz		
Auflagekraft	Abtastverzerrungen bei 29,3 cm Spitzenschnelle	
15 mN	0,40 / 0,70%	0,32 / 0,45%
10 mN	0,39 / 0,75%	0,32 / 0,45%

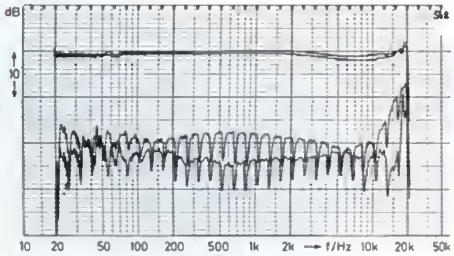
Ungefähre, unverbindliche Preise der M-97-Serie von Shure

M 97 B	132 DM
M 97 GD	152 DM
M 97 EJ	152 DM
M 97 ED	203 DM
M 97 HE	288 DM

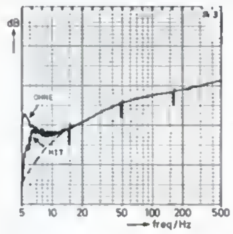
Shure M 97 E / SC 39 D

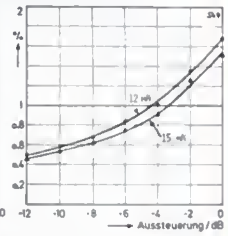


1 Frequenzgang und Übersprechdämpfung am Shure SC 39 D, gemessen mit Dynamic Stabilizer, Auflagekraft 12,5 mN



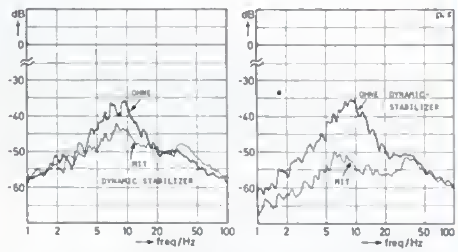
2 Frequenzgang und Übersprechdämpfung, gemessen am Shure M 97 E



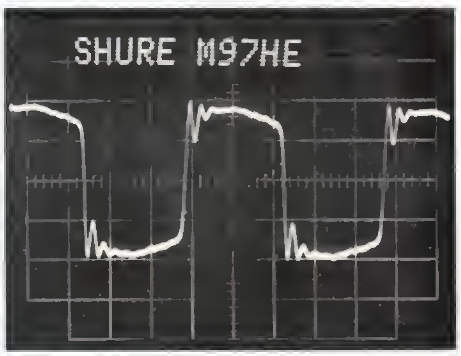


3 Baßresonanz am Tonarm Rabco SL-8, gemessen ohne und mit Dynamic Stabilizer

4 Verlauf der Frequenzintermodulation



5 Frequenzanalyse der Rumpel-Fremdspannung, gemessen ohne und mit Dynamic Stabilizer, links: linker Kanal, rechts: Tiefenschrift



6 Rechteckübertragungsverhalten, gemessen mit Platte STR 111, Zeitmaßstab: 0,2 ms/div

chende Messungen mit einem M 95 ED. Wird dieser Tonabnehmer mit dem neuen HE-Nadelträger bestückt, verbessert sich die Höhenabtastfähigkeit bei großer Aussteuerung um fast 50%. Wer also über ein Shure V 15 III oder ein Modell der M-95-Serie verfügt, kann durch Austauschen des alten Nadelträgers gegen eine HE-Nadel eine merkliche Verbesserung erzielen.

In der obersten Qualitätsklasse, die durch die M-97-Serie repräsentiert wird, hat man bei Shure nun die beiden vorerwähnten Neuerungen zusammengefaßt: den Dynamic Stabilizer und den Side-Guard-Nadelträgerschutz. Die Serie umfaßt derzeit fünf Modelle: das M 97 B mit konisch geschliffener 15-µm-Nadel für Auflagekräfte zwischen 15 und 30 mN, das M 97 EJ mit biradialer (10 µm × 28 µm) Nadel, das M 97 GD mit einem konisch geschliffenen nackten Stein (15 µm Verrundungsradius) für Auflagekräfte zwischen 7,5 und 15 mN, das M 97 ED mit biradial geschliffenem (5 µm × 18 µm) nacktem Stein und das hier getestete Topmodell M 97 HE mit einem hyperelliptisch geschliffenen nackten Stein. Für alle M-97-Tonabnehmer gibt es einen Nadeleinschub (13 µm × 63 µm) für 78er Platten.

Ergebnisse unserer Messungen

Die Ergebnisse unserer Messungen sind in der Tabelle und in den Bildern 1 bis 6 zusammengefaßt. Bild 1 zeigt den Frequenzgang und die Übersprechdämpfung, gemessen in beiden Kanälen, am hochwertigsten Tonabnehmer der SC-39-Serie. Der Frequenzgang des M 97 HE zeigt im Bereich von 2 bis 19 kHz eine sanfte Delle. Der Verstärkereingang war bei dieser Messung mit je 100 pF abgeschlossen. Die Baßeigenresonanz mit und ohne Dynamic Stabilizer geht aus Bild 1.3 hervor. Am Rabco-Tonarm liegt sie ohne Stabilizer bei 5,5 Hz, mit Stabilizer bei 7 Hz und ist stärker bedämpft. Den Verlauf der FIM bei zwei verschiedenen Auflagekräften in Abhängigkeit von der Aussteuerung zeigt Bild 4, während die Bilder 5a und 5b die Frequenzanalyse der Rumpelfremdspannung im linken Kanal und bei Tiefenschrift jeweils mit und ohne Stabilizer wiedergeben. Hier erkennt man, wie günstig sich der Dynamic Stabilizer auf die Rumpeleigenschaften auswirkt. Das Rechteckübertragungsverhalten (Bild 6) des M 97 HE ist fast so gut wie dasjenige des V 15 IV. Das M 97 HE ist mit einem Übertragungsfaktor von 1,2 mVs/cm (entsprechend einem auf die effektive Ausgangsspannung bezogenen Pegel von −43,3 dBV) um rund 2 dBV lauter als das Shure V 15 IV. Der vertikale Spurwinkel ist, wie häufig bei Shure, mit 26° etwas groß geraten. Beim Shure V 15 IV haben wir an zwei Exemplaren Werte von 21 und 22° gemesssen. Daher ist die FIM auch deutlich schlechter als beim Shure V 15 IV. Was die Abtasteigenschaften betrifft, so ist das M 97 HE sowohl bei tiefen wie bei hohen Frequenzen mit dem V 15 IV vergleichbar. Diese Meßergebnisse weisen das Shure M 97 HE als einen magnetischen Tonabnehmer der Spitzenklasse aus, der auf gleichem Qualitätsniveau angesiedelt ist wie das Shure V 15 IV.

Musikhörtest

Der Musikhörtest wurde in zwei Etappen durchgeführt. Einmal wurden zwei DHFI-Direktschnittplatten „Test, Geräusche, Barocke Musik" fast synchron mit einem M 97 HE am Rabco-Tonarm und einem V 15 IV an einem Micro-Tonarm MA 505 abgetastet und über Canton-Boxen GLE 100 und Technics SB 10 (vgl. Test in diesem Heft) bei direktem Umschalten vergleichend abgehört. Das andere Mal geschah dieser Vergleich zwischen dem Ortofon MC 30 und dem Shure M 97 HE.

Beim Vergleich zwischen M 97 HE und V 15 IV konnten signifikante Unterschiede nicht festgestellt werden. Beide Tonabnehmer tasten auch sehr extreme Modulationen (Orchesterglocken etc.) einwandfrei ab, beide liefern ein völlig ausgewogenes und fein durchgezeichnetes Klangbild. Der Vergleich mit dem rund fünfmal teureren Ortofon MC 30 zeigte die bekannten Unterschiede zwischen dynamischen und magnetischen Tonabnehmern der Spitzenklasse. Das MC 30 zeichnet insgesamt etwas brillanter und bei impulsartigen Klängen im gesamten Frequenzbereich eine Nuance präziser. Ob derart feine Unterschiede eine so große Preisdifferenz rechtfertigen, kann nur individuell entschieden werden.

Zusammenfassung

Das Shure M 97 HE, Topmodell der neuen Shure M-97-Serie, hat sich im Test als ein magnetisches Tonabnehmersystem erwiesen, das, obwohl rund 70 DM billiger als vor zwei Jahren das Shure V 15 IV, von seinen Übertragungs- und Abtasteigenschaften her gesehen, es durchaus mit jenem aufnehmen kann. Zusätzlich bietet das M 97 HE, wie alle Modelle dieser Serie, dessen billigstes (M 97 B) schon für rund 130 DM zu haben ist, den Vorteil des automatischen Nadelträgerschutzes. Br.

Test

Empfänger



Sharp Optonica ST-9100 H

Die HiFi-Produktlinie von Sharp (Markenbezeichnung Optonica) umfaßt neben einer Vielzahl anderer Geräte (vgl. HiFi-Stereophonie 2/80, 3/80 und 6/80) derzeit auch drei Slim-Line-Komponentenanlagen in abgestuften Preis- und Leistungsklassen. Die 9100-Serie bildet in dieser Reihe die Spitze. In HiFi-Stereophonie 7/80 testeten wir daraus bereits die Verstärkerkombination SO-9100 / SX-9100, die sich durch vielseitige Ausstattung und solide HiFi-Qualität auszeichnet. In Ergänzung hierzu folgt nun der Test des dazu gehörenden Empfängers ST-9100 H, der mit seinem mikroprozessorgesteuerten Abstimmsystem ungewöhnlich reichhaltige Ausstattung bietet. Das Gerät ist in zwei Design-Ausführungen lieferbar: ST-9100 H mit silberfarbener Frontplatte und ST-9100 HB mit brauner Frontplatte. Der unverbindliche Preis liegt bei etwa 1998 DM.

Beschreibung

Der ST-9100 ist für MW und UKW ausgelegt und arbeitet auf beiden Wellenbereichen mit Synthesizerabstimmung. Die hierzu notwendige Referenzfrequenz ist quarzstabilisiert.
Die Senderabstimmung kann auf vier verschiedene Arten erfolgen: durch einen automatischen Sendersuchlauf, der wahlweise aufwärts oder abwärts gestartet werden kann, durch „Handabstimmung" in einzelnen Frequenzschritten (UKW: 50 kHz) aufwärts oder abwärts, durch Direkteingabe der Frequenz mit Hilfe der Ziffereingabetasten 0 bis 9 oder durch Betätigung einer der zehn Stationstasten, die wahlweise mit Sendern des MW- oder des UKW-Bereichs programmiert werden können. Der eingestellte Sender wird zusätzlich zur digitalen Frequenzanzeige durch eine kleine rote LED auf einem skalenähnlichen Leuchtband dargestellt. Allerdings ist diese Einteilung für eine genaue Senderidentifizierung zu grob. Die Signalstärkeanzeige erfolgt durch eine Kette von sieben grünen

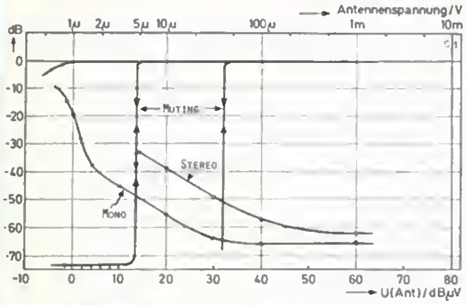
Leuchtpunkten. Die verschiedenen Funktionen werden rein elektronisch über Tipptasten geschaltet, wobei die eingeschaltete Funktion ebenfalls durch grüne Leuchtfelder oberhalb der betreffenden Taste gekennzeichnet wird.
Eine Besonderheit des Gerätes ist die Einteilung der Empfangsbereiche in 22 Frequenz-„Zonen", die bei UKW jeweils 1 MHz, bei MW 25 kHz umfassen. Diese Zonen sind gekennzeichnet durch 22 rechteckige grüne Leuchtfelder, die in der Art einer Skala angeordnet sind. Die Felder leuchten auf, wenn in der betreffenden „Zone" mindestens ein empfangswürdiger Sender liegt. Ein spezielles Zonensuchsystem (Zone Search System) zeigt auf dem Display die jeweilige Anzahl von Stationen innerhalb dieser Zone an und stimmt das Gerät automatisch auf die niedrigste dieser Frequenzen ab. Startet man das Suchsystem erneut, so wird der Empfänger durch den eingebauten Mikroprozessor automatisch auf die nächsthöhere Frequenz abgestimmt usw.
Weitere Ausstattungsmerkmale sind ein eingebauter Tongenerator zum Einpegeln von Bandgeräten vor einer Aufnahme, eine Detektorschaltung für Mehrwegeempfang (Multipath), umschaltbare Bandbreite, Stereorauschfilter, Stummabstimmung (Muting) mit zwei Schaltschwellen, Monoschalter und Einstellmöglichkeit für den Ausgangspegel. Sämtliche eingestellten Daten und Funktionen werden elektronisch gespeichert und bleiben auch bei ausgeschaltetem Gerät erhalten (Stand-by-Schaltung). Bei Abtrennung oder Ausfall der Netzversorgung übernimmt eine eingebaute Batterie die Stromversorgung der Speicherschaltungen.
Die Technik des Gerätes ist vergleichsweise aufwendig. Neben der umfangreichen Mikroprozessorelektronik für Abstimmung und Funktionssteuerung ist der ST-9100 im Signalteil mit Dual-Gate-MOSFET in der UKW-Eingangsstufe ausgestattet; im ZF-Verstärker sind Linear-Phase-Keramikfilter eingesetzt, der Stereodecoder arbeitet nach dem PLL-Prinzip. An der Geräterückseite befinden sich wie üblich die Anschlußmöglichkeiten für Antennen (300-Ω-Schraubklemmen, 75-Ω-Schraubklemmen und Koax-Buchse sowie AM), eine Ferrit-Hilfsantenne für den MW-Bereich, die Signalausgangsbuchsen mit festem und einstellbarem Pegel sowie zwei weitere Buchsen zum Anschluß eines X/Y-Oszilloskops.

Kommentar und Empfangstest

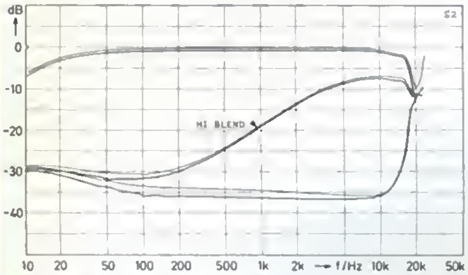
Die Meßergebnisse scheinen dem ST-9100 zunächst ein gutes Zeugnis auszustellen. In Kategorie I erzielt er 8 Punkte. Die in der Tabelle angegebene „Frequenzabweichung" von 10 kHz tritt konstant im gesamten Empfangsbereich auf und hat zwar auf die Sender*einstellung* praktisch keinen Einfluß (da die Abstimmung des Gerätes ohnehin in festen 50-kHz-Schritten erfolgt und ohne Feineinstellmöglichkeit fest „einrastet"), sie macht sich aber möglicherweise bei der Wiedergabegüte und/oder der Trennschärfe negativ bemerkbar, da sie wegen des Synthesizerabstimmprinzips nicht beseitigt werden kann.
Die Werte der Empfindlichkeit liegen auf üblichem Niveau, wobei sich die umschaltbare Bandbreite so gut wie nicht auf die gemessenen Daten auswirkt. In beiden Fällen werden 8 Punkte erreicht.
Das gleiche Ergebnis erzielt der ST-9100 in der Kategorie der Wiedergabegüte. Hier ergeben sich jedoch bei breitbandiger Betriebsart (Wide) einige Unterschiede, die zusammengenommen zu einer noch besseren Bewertung von 9 Punkten führen. Diese Verbesserungen betreffen in erster Linie die Werte der Pilottonunterdrückung, des Klirrgrades und der Übersprechdämpfung, während die Signal-Rauschspannung-Abstände bei beiden Betriebsarten bis auf etwa 0,2 dB gleich sind. In der Tabelle sind ausschließlich die Werte für die Betriebsart Normal angegeben, die bei den in Deutschland überwiegenden Empfangsbedingungen sicherlich häufiger verwendet wird.
Im Bereich der Trennschärfe lieferte der ST-9100 rein meßtechnisch ebenfalls sehr gute Daten, die eigentlich mit 9 Punkten zu bewerten gewesen wären (Betriebsart Normal). Die gemessene Bandbreite scheint mit 140 kHz auch für gute Nahselektion noch ausreichend klein, die Flankensteilheit der Filter ist sehr groß, so daß für die 300-kHz-Selektion ausgezeichnete Werte von über 90 dB bzw. 70 dB erzielt werden.
Bei den praktischen Empfangsversuchen jedoch zeigte der ST-9100 auch bei schmalbandiger Betriebsart so deutliche Schwächen, daß wir dieses Ergebnis um 5 Punkte auf 9−5 =) 4 Punkte (!) abwerten mußten. Die Ursache für diese widersprüchlichen Ergebnisse konnte nicht endgültig geklärt werden. Möglicherweise spielen mehrere Faktoren eine Rolle: Zum einen wirkt sich sicherlich der Frequenzeinstellfehler von 10 kHz aus, zum anderen können geräteinterne Einstreuungen von der digitalen Mikroprozessorsteuerung oder der Synthesizereinheit die Ursache sein.
Bei der Betriebsart Wide nimmt der Wert für die Bandbreite deutlich zu, wodurch die erwähnte Verbesserung der Wiedergabegüte erzielt wird. Die Flankensteilheit der Filter ist nicht mehr so groß wie in der anderen Betriebsart, so daß sich die Werte der 300-kHz-Selektion auf 52 dB bzw. 33 dB reduzieren. Hiermit ergibt sich eine Bewertung von 1 Punkt.
Die endgültigen Punktebewertungen lauten also (Betriebsart Normal / Wide):

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**8 Punkte**
II	**Empfindlichkeit**	**8 Punkte**
III	**Wiedergabegüte**	**8 / 9 Punkte**
IV	**Trennschärfe**	**4 / 1 Punkte**

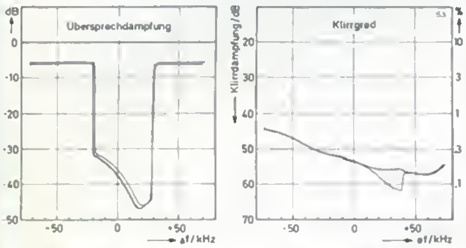
Hiermit erreicht der ST-9100 mit der von uns zugrunde gelegten Standardgewichtung (×1, ×2, ×2, ×5) ein Gesamtergebnis von 60 Punkten bei schmalbandiger Betriebsart (Normal).
Für die Betriebsart Wide ist die Anwendung dieser Gewichtung nicht sinnvoll, da sie bei hohen Trennschärfeanforderungen ohnehin nicht eingeschaltet wird. Wendet man deshalb auf die vorstehenden Einzelergebnisse die alternative Gewichtung mit Betonung der Wiedergabequalität an (×1, ×3, ×4, ×2), so erzielt der ST-9100 ein Gesamtergebnis von 70 oder gar 78 Punkten mit der Gewichtung ×1, ×3, ×5, ×1. Wohnt man also in einem



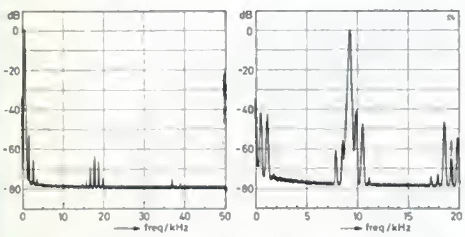
1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



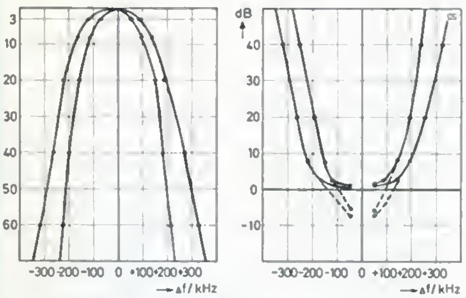
2 Frequenzgang, Übersprechen (Bandbreite Normal)



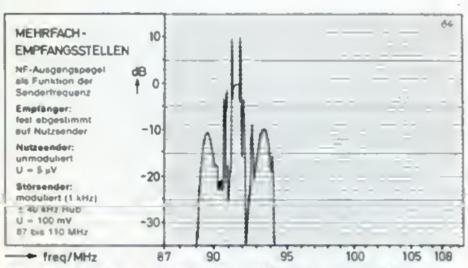
3 Verhalten bei Verstimmung (Bandbreite Normal)



4 Pilottonunterdrückung (Bandbreite Normal)



5 Wirksame Trennschärfe



6 Großsignalselektion (Bandbreite Normal)

Ergebnisse unserer Messungen Optonica ST-9100 H

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	
FM (UKW)	87,55 bis 108,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
Frequenzabweichung	10 kHz
Abstimminstrumente	
a) Signalstärkeanzeige	
Vollausschlag für	2 mV
b) Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	(—)
Empfindlichkeit/Skt.	(—)
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)	
Haltebereich (−3 dB)	(—)
Fangbereich	(—)
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	±0 kHz
Ausgangsspannung (±40 kHz Hub)	
Ausgang fixed	475 mV
variable	0 bis 630 mV
Innenwiderstand (1 kHz)	
Ausgang fixed	3,2 kΩ
variable	≥1 kΩ

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (−3 dB)	0,7 µV ≙ +2 dBf
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S + N/N	1,1 µV ≙ +6 dBf
stereo 46 dB S + N/N	28 µV ≙ 34 dBf
Stummabstimmung	
Schaltschwelle	4,5 µV / 40 µV
hierbei S + N/N mono	48 dB / 64 dB
hierbei S + N/N stereo	(—) / 51 dB
Stereoumschaltung	5,0 µV
hierbei S + N/N	33 dB

III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannung-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	≥65,5 dB
	stereo	≥62 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	≥69 dB
	stereo	≥72 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		≥65 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
a) Intermodulationsanteile		≥0,9 %
b) Oberschwingungsgehalt		0,5 %
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub		0,22 %
±75 kHz Hub		0,3 %
= 250 Hz		0,22 %
= 6,3 kHz		0,8 %
Übertragungsbereich (−3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		16 Hz bis 17 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)		≥35 dB

IV Trennschärfe (U_e = 100 µV) (Normal / Wide)

HF-ZF-Bandbreite	140 / 220 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	>90 / 52 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	>70 / 33 dB
Großsignalselektion	Bild 6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	0,8 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	>100 dB
ZF-Dämpfung	>100 dB

Empfangsgebiet mit nur wenigen Sendern und bevorzugt ein Gerät mit möglichst hoher Wiedergabequalität, so bietet der ST-9100 gute Eigenschaften auf dem Niveau der gehobenen Mittelklasse.

Betriebs- und Musikhörtest

Die Bedienung des ST-9100 erfordert eine intensive Beschäftigung mit der Bedienungsanleitung, damit man die vielfältigen Möglichkeiten der Mikroprozessorsteuerung verstehen und ausschöpfen kann. In der Praxis wird man sich aber wohl in der Regel darauf beschränken, die zehn Stationstasten entsprechend zu programmieren und die gewünschten Sender dann hierüber abzurufen. Möchte man mehr als zehn Programme einstellen, so empfiehlt sich die Direkteingabe der gewünschten Empfangsfrequenz als einfachster und schnellster Weg. Die Sendersuche mit dem automatischen Suchlauf ebenso wie mit dem Zonensuchsystem ist eine recht langwierige Angelegenheit und erscheint uns für die Praxis nicht sehr sinnvoll.
Die Wiedergabequalität ungestört und ausreichend stark einfallender Sender erwies sich als tadellos; das Klangbild ist offen und durchsichtig. Bei selektivitätskritischen Stationen jedoch war der Sharp unserem Referenzgerät in jeder Beziehung unterlegen. Die Wiedergabe zeigte im gesamten Empfangsbereich deutlich stärkere Rausch- und vor allem Zwitscherstörungen. Einige Sender, wie beispielsweise BR I (95,6 MHz), waren trotz optimaler Ausrichtung der Rotorantenne fast nicht zu trennen, obwohl dies nach den Meßergebnissen einwandfrei hätte gelingen müssen. Dies zusammengenommen führte zu der oben beschriebenen Abwertung des Punkteergebnisses in der Kategorie Trennschärfe.

Zusammenfassung

Beim ST-9100 von Sharp ergab unser Test eine deutliche Diskrepanz zwischen den Ergebnissen der Messungen und des Empfangstests. Hinsichtlich seiner Empfindlichkeit und der Wiedergabegüte bietet der Sharp ausnahmslos gute Eigenschaften, die nach unserem laborinternen Bewertungsschema durchweg mit 8 Punkten beurteilt und auch durch den Hörtest bestätigt wurden. In bezug auf seine Trennschärfe jedoch zeigte der ST-9100 bei den praktischen Empfangsversuchen erhebliche Schwächen, die zu einer deutlichen Abwertung führten. Insgesamt kann er demnach nur in die Mittelklasse eingestuft werden. Für spezielle Anwendungsfälle, in denen man die vielfältigen Bedienungsmöglichkeiten der Mikroprozessorsteuerung nutzen kann und bei denen es auf hohe Trennschärfe nicht so sehr ankommt, ist er wegen seiner ausgezeichneten Wiedergabeeigenschaften, insbesondere bei breitbandiger Betriebsart, dennoch gut geeignet und erfüllt auf diesem Sektor auch gehobene HiFi-Ansprüche.

mth

Es gibt Leute, die kaufen sich nur die besten Schallplatten, spielen diese aber auf nicht gerade allerbesten Plattenspielern ab.



Die THORENS-Plattenspieler sollen nur eins: Eine Schallplatte so gut und so schonend abzuspielen, wie es möglich ist. Darum gilt der THORENS-TD 126 MK III eigentlich als Geheimtip bei anspruchsvollen Hi-Fi-Freunden und professionellen Anwendern.
Seine Konstruktion vereinigt 95-jährige Erfahrung im Bau von Musikwiedergabegeräten mit modernster Technik in Elektronik und Feinmechanik. Langlebigkeit unter Beibehaltung der ausgezeichneten Spitzendaten ist für THORENS eine Selbstverständlichkeit.



Ein Geheimtip auch die Alternativen, mit denen der THORENS 126 MK III kombinierbar ist: Extrem massearmer Isotrack-Tonarm THORENS TP MK III mit integriertem THORENS Moving-Coil-System TMC 63. Die Alternative für den Hi-Fi-Gourment. (Getestet in „AUDIO" 2/79)



Spitzentonarm SME 3009 MK III. Einstellbare Dämpfung für jede Art von Abtastsystem. Die Alternative für den Stylisten.



Studiotonarm EMT 929 mit optimal darauf abgestimmten Studio-Moving-Coil-Tonabnehmersystem EMT-TSD 15. Entwickelt für härteste Beanspruchung. Die Alternative für den Profi. (Getestet in „AUDIO" 1/79).



Fordern Sie bitte ausführliches Informationsmaterial bei unserer Abteilung TD an.

THORENS-Gerätewerk Lahr GmbH, D-7630 Lahr, Postfach 15 60

THORENS
Wir bauen Plattenspieler.

Test

Komponentenanlagen



Grundig Serie 5000
Mitsubishi E-Serie
Wega Modul 301

Während sich unser letzter Vergleichstest von Empfänger/Verstärker-Kombinationen (HiFi-Stereophonie 1/80) unter anderem mit zwei Anlagen der oberen Preisklasse befaßte, haben wir den folgenden Test ausschließlich Anlagen der mittleren und unteren Preis- und Leistungsklasse gewidmet, die mehr und mehr im Angebot überwiegen. Die Spannweite der Preise für diese Anlagen reicht von etwa 850 DM am unteren Ende für die Mitsubishi-Kombination, die recht sparsam, doch mit allem Nötigen ausgestattet ist, bis zu etwa 1750 DM am oberen Ende für die Grundig-Anlage, die modernste Technik und höhere Leistungsdaten bietet sowie umfangreiche Ausstattung und vielfältige Bedienungsmöglichkeiten. Mit ca. 1250 DM fast genau in der Mitte liegt die Wega-Kombination, die mit digitaler Frequenzanzeige beim Empfänger und Schaltnetzteil beim Verstärker ebenfalls moderne Technik aufzuweisen hat.
Wie immer umfaßt unser Test der Anlagen eine ausführliche Laboruntersuchung der einzelnen Geräte, wobei die Ergebnisse zur besseren Vergleichbarkeit jetzt bei beiden Komponenten in Punktebewertungen umgesetzt werden, sowie einen Betriebs- und Hörtest, bei dem die Kombinationen unter praktischen Bedingungen in direktem Hörvergleich miteinander beurteilt werden.
Die Punktebewertungen der drei Kombinationen sind bei diesem Test zur direkten Vergleichsmöglichkeit in einer gemeinsamen Tabelle am Berichtsende zusammengestellt, wobei hier nicht nur die Endbewertungen angegeben sind, sondern auch alle Einzelbewertungen in den vier bzw. sechs Bewertungskategorien der Empfänger bzw. Verstärker.
Für den praktischen Betriebstest verbanden wir alle drei Anlagen ausgangsseitig mit zwei Lautsprecherboxen Technics SB 10 (Test in diesem Heft), als Programmquellen dienten neben den dazu gehörenden Empfängern noch ein Plattenspieler Technics mit Tonarm Rabco SL-8 und Tonabnehmer Shure M 97 HE (Test in diesem Heft) zur Untersuchung der Wiedergabeeigenschaften der Verstärker bei Phonobetrieb.
Zur besseren Übersicht und schnelleren Vergleichbarkeit haben wir auf ausführliche Einzelbeschreibungen der Geräte verzichtet und statt dessen die wichtigsten technischen Daten und die Ausstattung der Geräte in einer Tabelle zusammengefaßt.

Grundig Serie 5000

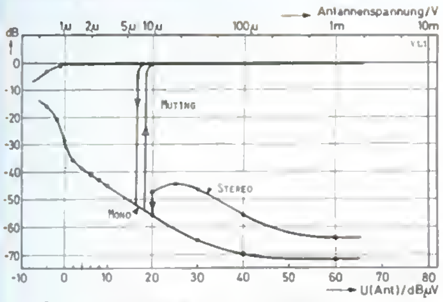
Wie unsere Übersichtstabelle zeigt, bieten die beiden Grundig-Komponenten der 5000-Serie, aus der wir in HiFi-Stereophonie 5/80 bereits den Cassettenrecorder CF 5000 getestet haben, reichhaltige Ausstattung. Der Empfänger T 5000 arbeitet nach dem Synthesizerprinzip, wobei die Abstimmung erstmals bei einem derartigen Gerät in 25-kHz-Schritten (!) erfolgt. Er bietet außerdem 30 (!) Stationstasten sowie eine eingebaute Digitaluhr mit programmierbarer Timerschaltung, die automatisches Ein-/Ausschalten des Empfängers einschließlich des angeschlossenen Verstärkers, sofern dieser dafür vorbereitet ist, zu vorgegebenen Zeiten ermöglicht. Sämtliche Funktionen werden elektronisch von einem zentralen Mikroprozessor gesteuert.
Der Verstärker V 5000 bietet als Besonderheiten zwei getrennte Steller für Lautstärke und Pegel sowie ein Vierfach-Klangregelnetzwerk. Die Phono-Eingänge sind einmal als DIN-Buchse, einmal als Cinchbuchsen ausgeführt. Für ein Bandgerät steht eine getrennte Monitor-DIN-Buchse zur Verfügung. Der Leistungsverstärker ist neben der üblichen elektronischen Überstromsicherung noch durch Thermoschalter gesichert.
Die **Meßergebnisse** bestätigen beiden Komponenten überdurchschnittliches Qualitätsniveau.
Der Empfänger bietet hohe Abstimmgenauigkeit aufgrund des Synthesizerprinzips, wobei die geringe Abstimmschrittweite von 25 kHz bei dem in Deutschland gegebenen Frequenzraster die exakte Einstellung eines jeden Senders ermöglicht. Die Empfindlichkeit der Ratiomitteanzeige (Tunoscope) ist ungewöhnlich hoch und für die Praxis gut geeignet. Der Ausgangswiderstand beträgt 47 Ω bei voll aufgedrehtem Pegelsteller an den Variable-Ausgängen, bei heruntergedrehtem Pegel maximal 470 Ω wie an den Fixed-Ausgängen, was ebenfalls einen sehr guten Wert darstellt.
Die Empfindlichkeit liegt auf dem üblichen Niveau guter HiFi-Komponenten. Zu beachten ist hier, daß im Bereich der automatischen Mono/Stereo-Umschaltung ein gleitender Übergang erfolgt (Bild 1.1), der in diesem Bereich auf Kosten einer geringeren Übersprechdämpfung bessere Rauschspannungsabstände ergibt.
Die Werte der Wiedergabegüte sind mit Ausnahme der Pilottonverzerrungen und des Klirrgrades, die nur durchschnittliches Niveau erreichen, sehr gut. In diesem Zusammenhang soll ausdrücklich auf die — auch schon bei anderen Grundig-Empfängern festgestellten (z.B. HiFi-Stereophonie 12/79) — hervorragenden Werte des Signal-Rauschspannung-Abstandes hingewiesen werden.
Die Trennschärfe (Bild 1.5) ist tadellos und der in Deutschland gegebenen dichten Senderbelegung angemessen. Auch das Großsignalverhalten (Bild 1.6) ist einwandfrei, so daß der T 5000 in dieser Kategorie eigentlich 8 Punkte erzielen würde. Aufgrund der Ergebnisse des Hörtests mußten wir dieses Ergebnis jedoch auf 7 Punkte reduzieren, so daß sich für den T 5000 ein Gesamtergebnis von insgesamt 75 Punkten ergibt.
Der Verstärker V 5000 erreicht in der Endbewertung mit 73 Punkten nahezu das gleiche Niveau. Er bietet praxisgerechte, auch gehobenen Ansprüchen genügende Ausgangsleistung. Dabei reicht die Leistungsbandbreite

Textfortsetzung Seite 966

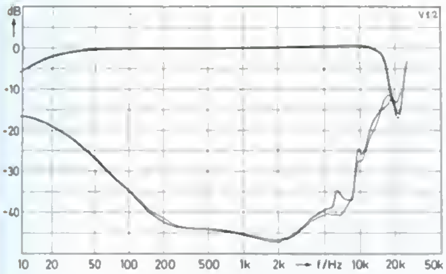
Ausstattung und Technische Daten	Grundig	Mitsubishi	Wega
Empfänger	**T 5000**	**DA-F 210 S**	**Modul 301 T**
Wellenbereiche	FM: UKW AM: MW, LW	FM: UKW AM: MW	FM: UKW AM: MW, LW
Abstimmung	Synthesizer, 25 kHz Schrittweite	Dreifach-Drehkondensator, analoge Frequenzskala	digitale Frequenzanzeige
Ausstattung	Signalstärkeanzeige (13 LED) Ratiomitteanzeige (Tunoscope) Mono/Stereo-Schalter Muting 30 Stationstasten digitale Anzeige des Speicherplatzes digitale Frequenzanzeige, umschaltbar auf Kanal, umschaltbar auf Uhrzeit Schaltuhr Stoppuhrfunktion	Signalstärkeinstrument Ratiomitteinstrument Mono/Stereo-Schalter, gekoppelt mit Muting	Signalstärkeanzeige (8 LED) Ratiomitteanzeige (2 LED) Mono/Stereo-Schalter Muting 6 Stationstasten AFC (Servo Lock) Kalibriertongenerator
Antennenanschlüsse	75 Ω Koax 300 Ω DIN	75 Ω Koax und Schraubklemmen 300 Ω DIN und Schraubklemmen	75 Ω Koax 300 Ω DIN
Abmessungen (B × H × T in mm)	450 × 110 × 310	424 × 139 × 319	430 × 70 × 290
Unverbindliche Preisempfehlung	898 DM	348 DM	640 DM
Verstärker	**V 5000**	**DA-U 310**	**Modul 301 V**
Nennleistung nach Herstellerangaben Nennimpedanz Lautsprecheranschlüsse	2 × 100 W an 4 Ω (1 kHz) 2 × 70 W an 8 Ω (1 kHz) 4 Ω 1: DIN 2: DIN	2 × 55 W an 4 Ω (20 Hz / 20 kHz) 2 × 50 W an 8 Ω (20 Hz / 20 kHz) 4 Ω A: DIN und Schraubklemmen B: Schraubklemmen	2 × 50 W an 4 Ω (1 kHz) (—) 4 Ω A: DIN B: Schraubklemmen
Eingänge	Phono 1, umschaltbar auf Mic Phono 2, umschaltbar auf MC Tuner Tape 1, Tape 2	Phono 1, Phono 2 (—) Tuner, Aux Tape 1, Tape 2	Phono MM Phono MC Tuner Tape 1, Tape 2
Klangsteller	Tiefbaß: 40 Hz Mittelbaß: 300 Hz obere Mitten: 2500 Hz Höhen: 16 kHz	Baß, Höhen abschaltbar	Baß, Höhen in Mittelstellung automatisch abgeschaltet
Filter	(—)	Rumpelfilter: Subsonic Rauschfilter: High Cut	Rumpelfilter: Low Rauschfilter: High
Sonstiges	Loudness 2 × Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) Pegelsteller für: Phono 1 (an Frontseite) Phono 2 (an Geräteboden) getrennte Lautstärke- und Pegelsteller	Loudness Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) 2 Ausgangspegelinstrumente Mikrophoneingang (zumischbar)	Loudness Kopfhörerbuchse (6,3-mm-Stereoklinke) Ausgangspegelanzeige (Peak Power Level) 2 × (10 + 1) LED
Abmessungen (B × H × T in mm)	450 × 110 × 360	425 × 139 × 324	430 × 70 × 290
Unverbindliche Preisempfehlung	878 DM	498 DM	630 DM

Ergebnisse unserer Messungen a) Empfänger	Grundig T 5000	Mitsubishi DA-F 210 S	Wega Modul 301 T
I Allgemeine Betriebseigenschaften			
Frequenzbereich			
FM (UKW)	87,5 bis 108,175 MHz	87,35 bis 109,05 MHz	87,4 bis 108,5 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)			
maximale Frequenzabweichung	±0 kHz	200 kHz	±25 kHz
Abstimminstrumente			
a) Signalstärkeanzeige			
Vollausschlag für	3 mV	1,2 mV	200 μV
b) Ratiomittaanzeige			
Frequenzabweichung			
gegenüber Rauschminimum	± 0 kHz	– 15 kHz	(–)
Empfindlichkeit/Skt.	±20 kHz	±35 kHz	±95 kHz
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)			
Haltebereich (–3 dB)	(–)	(–)	– 175 / + 125 kHz
Fangbereich	(–)	(–)	– 175 / + 125 kHz
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	±0 kHz	±0 kHz	205 V: – 17 kHz, 250 V: + 15 kHz
Ausgangsspannung (±40 kHz Hub)			
Ausgang fixed	660 mV ≙ –3,5 dBV	400 mV ≙ –8 dBV	700 mV ≙ –3 dBV
variable	130 mV bis 1300 mV	(–)	(–)
Innenwiderstand (1 kHz)			
Ausgang fixed	470 Ω	2,5 kΩ	2,2 kΩ
variable	47 bis 470 Ω	(–)	(–)
II Empfindlichkeit (EMK-Werte)		(alle Werte an 300 Ω DIN)	
Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,65 μV ≙ +1 dBf	1,1 μV ≙ +6 dBf	1,1 μV ≙ +6 dBf
Eingangsempfindlichkeit			
mono 26 dB S + N/N	1,0 μV ≙ + 5 dBf	1,6 μV ≙ + 9 dBf	2,0 μV ≙ +11 dBf
stereo 46 dB S + N/N	30 μV ≙ +35 dBf	50 μV ≙ +39 dBf	50 μV ≙ +39 dBf
Stummabstimmung			
Schaltschwelle	7 μV ≙ 22 dBf	3,0 μV ≙ 14,5 dBf	15 μV ≙ +28 dBf
hierbei S + N/N mono	57 dB	32 dB	53 dB
hierbei S + N/N stereo	(–)	18 dB	36 dB
Stereoumschaltung	7 μV	3,0 μV ≙ 14,5 dBf	15 μV ≙ +28 dBf
hierbei S + N/N	57 dB	18 dB	36 dB
III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub)			
Signal-Rauschspannung-Abstand			
Fremdspannungsabstand mono	≥72 dB	66 dB	56 dB
stereo	63 dB	57 dB	55 dB
Geräuschspannungsabstand mono	78 dB	67 dB	70 dB
stereo	72 dB	62 dB	67 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand	≥68 dB	≥33 dB	≥65 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)			
a) Intermodulationsanteile	1,6 %	≤2,6 %	0,9 %
b) Oberschwingungsgehalt	≤2,5 %	≤11 %	1,1 %
Klirrfaktor			
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub	≤0,4 %	0,4 %	≤0,12 %
±75 kHz Hub	≤0,6 %	0,6 %	≤0,16 %
= 250 Hz	≤0,4 %	0,4 %	0,16 %
= 6,3 kHz	≤2,5 %	≤1 %	0,55 %
Übertragungsbereich (–3 dB)			
für Preemphasis 50 μs	15 Hz bis 16,8 kHz	11 Hz bis 16,1 kHz	6 Hz bis 16,5 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)	43 dB	≥41 dB	42 dB
IV Trennschärfe (Nutzspannung 100 μV)			
HF-ZF-Bandbreite	125 kHz	210 kHz	190 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	80 dB	75 dB	>80 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	62 dB	56 dB	69 dB
Großsignalselektion	Bild 1.6	Bild 2.6	Bild 3.6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	0,6 dB	0,8 dB	0,6 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	90 dB	59 dB	81 dB
ZF-Dämpfung	> 100 dB	94 dB	> 100 dB

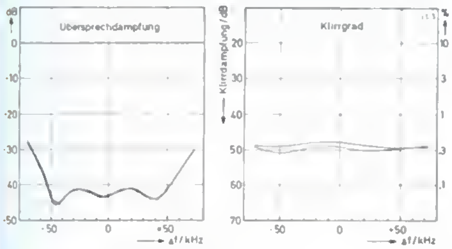
Grundig T 5000



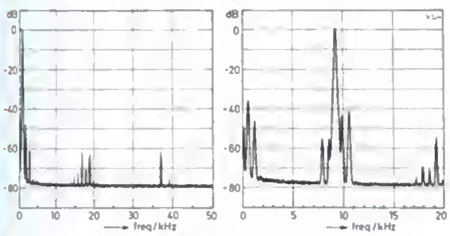
1.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



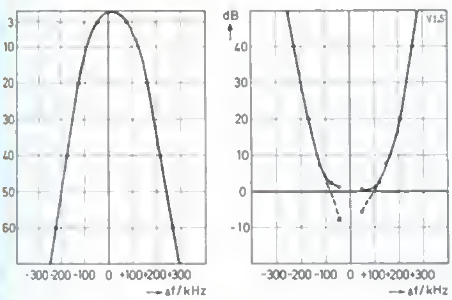
1.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW



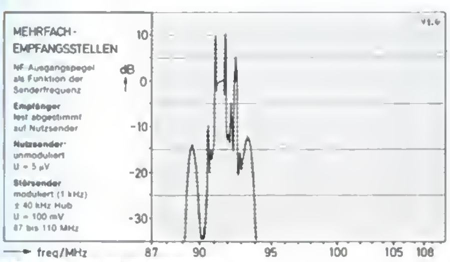
1.3 Verhalten bei Verstimmung



1.4 Pilottonunterdrückung

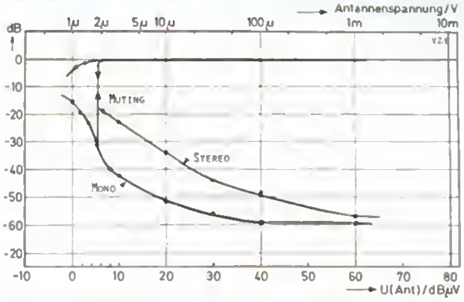


1.5 Wirksame Trennschärfe

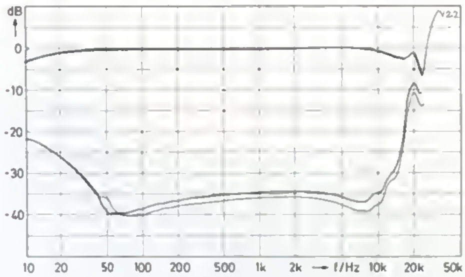


1.6 Großsignalverhalten

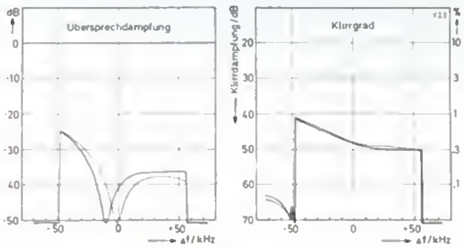
Mitsubishi DA-F 210 S



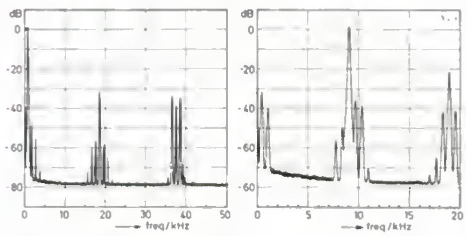
2.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



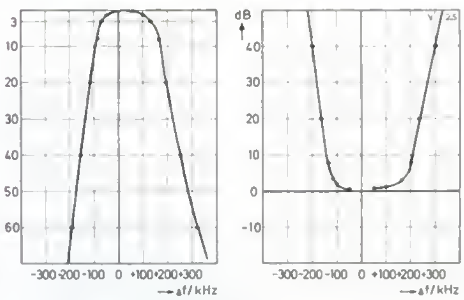
2.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW



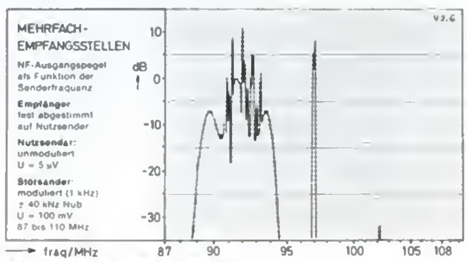
2.3 Verhalten bei Verstimmung



2.4 Pilottonunterdrückung

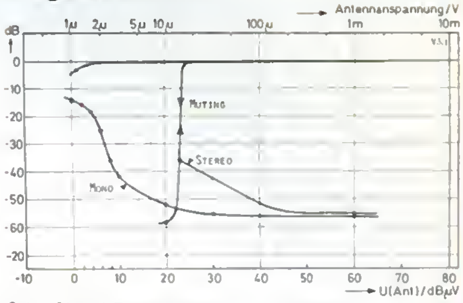


2.5 Wirksame Trennschärfe

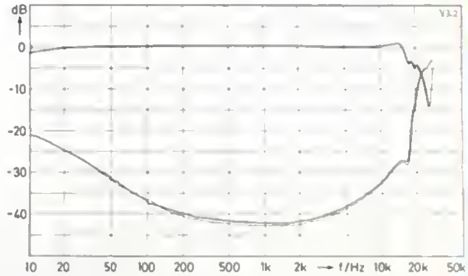


2.6 Großsignalverhalten

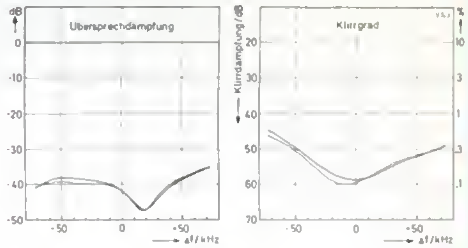
Wega Modul 301 T



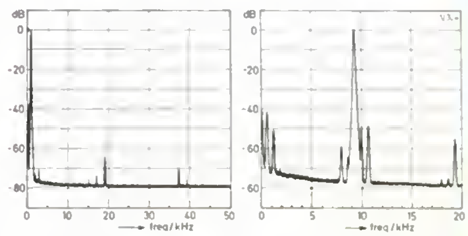
3.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



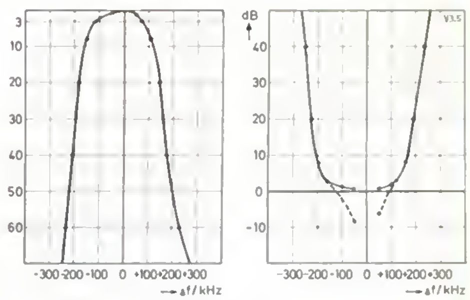
3.2 Frequenzgang und Übersprechen über UKW



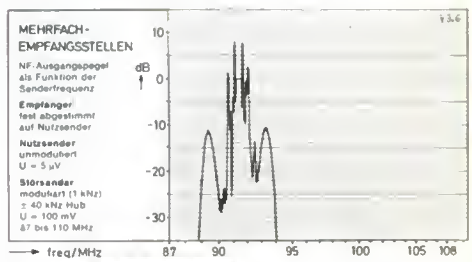
3.3 Verhalten bei Verstimmung



3.4 Pilottonunterdrückung



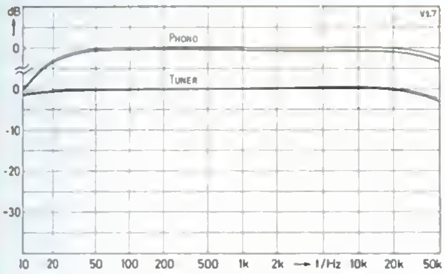
3.5 Wirksame Trennschärfe



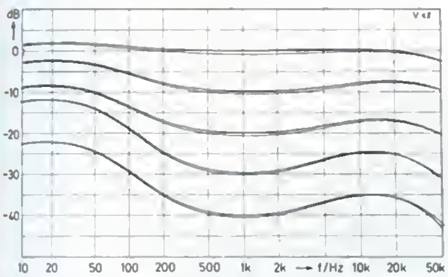
3.6 Großsignalverhalten

Ergebnisse unserer Messungen b) Verstärker	Grundig V 5000	Mitsubishi DA-U 310	Wega Modul 301 V
I Leistung			
Sinusausgangsleistung (f = 1 kHz)			
an 4 Ω	2 × 112 W ≙ 26,5 dBV	2 × 84 W ≙ 25,25 dBV	2 × 63 W ≙ 24,0 dBV
an 8 Ω	2 × 70 W ≙ 27,5 dBV	2 × 60 W ≙ 26,75 dBV	2 × 38 W ≙ 24,75 dBV
Impulsleistung (Sinus-Burst 1/16; f_0 = 1 kHz)			
an 4 Ω	2 × 158 W ≙ 28,0 dBV	2 × 150 W ≙ 27,75 dBV	2 × 70 W ≙ 24,5 dBV
an 8 Ω	2 × 84 W ≙ 28,25 dBV	2 × 90 W ≙ 28,5 dBV	2 × 40 W ≙ 25,0 dBV
Innenwiderstand Dämpfungsfaktor an 4 Ω (40 Hz bis 12,5 kHz)	≥ 70	≥ 35	≥ 35
Leistungsbandbreite an 4 Ω	< 10 Hz bis > 100 kHz	< 10 Hz bis 95 kHz	< 10 Hz bis 85 kHz
II Eingangs-/Ausgangswerte			
Eingangsempfindlichkeiten (bezogen auf P_N)			
Phono MM	1,8 mV ≙ −55 dBV	2,0 mV ≙ −54 dBV	2,5 mV ≙ −52 dBV
Phono MC	0,75 mV ≙ −62,5 dBV	(−)	0,5 mV ≙ −66 dBV
Aux, Tuner	180 mV ≙ −15 dBV	150 mV ≙ −16,5 dBV	160 mV ≙ −16 dBV
Tape (Monitor)	180 mV ≙ −15 dBV	150 mV ≙ −16,5 dBV	160 mV ≙ −16 dBV
Übersteuerungsfestigkeit (max. Eingangspegel)			
Phono MM	80 mV ≙ −22 dBV	260 mV ≙ −11,5 dBV	210 mV ≙ −13,5 dBV
Phono MC	38 mV ≙ −28,5 dBV	(−)	42 mV ≙ −27,5 dBV
Monitor	8,7 V ≙ +18,75 dBV	> 11,5 V ≙ +21,5 dBV	9,5 V ≙ +19,5 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme			
DIN	0,5 µA ≙ −6 dBµA	2,5 µA ≙ +8 dBµA	0,55 µA ≙ −5 dBµA
Cinch	(−)	320 mV ≙ −10 dBV	270 mV ≙ −11,5 dBV
III Signal-Rauschspannung-Abstände	(Pegelsteller in Position 0 dB)		
Signal-Fremdspannung-Abstand Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405			
a) bezogen auf 2 × 5 W			
Phono MM	≥ 70 / 66,5 dB	≥ 70 / 66 dBV	78 / 72,5 dB
Phono MC	≥ 56,5 / 51,5 dB	(−)	64 / 60 dB
Aux, Tuner	≥ 86,5 / 81 dB	≥ 77 / 69,5 dBV	83,5 / 79 dB
Band (Monitor)	≥ 86,5 / 81 dB	≥ 77 / 69,5 dBV	83,5 / 79 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW			
Phono MM	≥ 65,5 / 60,5 dB	≥ 59,5 / 55 dBV	65 / 60,5 dB
Phono MC	≥ 55 / 50 dB	(−)	60,5 / 56,5 dB
Aux, Tuner	≥ 67 / 62 dB	≥ 60 / 55,5 dBV	67,5 / 63 dB
Band (Monitor)	≥ 67 / 62 dB	≥ 60 / 55,5 dBV	67,5 / 63 dB
Äquivalente Fremdspannung Phono magn. (gemessen als Quasispitzenwert)	≤ −113,5 dBV	≤ −116 dBV	≤ −121,5 dBV
IV Verzerrungen			
Klirrgrad / Intermodulation			
bei 2 × 5 W	≤ 0,06 %	≤ 0,09 %	≤ 0,025 %
bei 2 × 50 mW	≤ 0,08 %	≤ 0,14 %	≤ 0,065 %
V Frequenzgänge			
Übertragungsbereich (−3 dB)	5 Hz bis 125 kHz	< 2 Hz bis 60 kHz	4 Hz bis ≥ 85 kHz
Frequenzgang (10 Hz bis 50 kHz)	Bild 1.7	Bild 2.7	Bild 3.7
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz, Phono	±0,5 dB	−3 / +0,5 dB	±0,7 dB
Aux, Tuner	±0,5 dB	−3 / +0,2 dB	±0,3 dB
Gehörrichtige Lautstärkekorrektur	Bild 1.8	Bild 2.8	Bild 3.8
Klangsteller	Bild 1.9	Bild 2.9	Bild 3.9
Rausch- und Rumpelfilter	(−)	Bild 2.7	Bild 3.7
Einsatzfrequenzen	(−)	15 Hz / 2 kHz	50 Hz / 12 kHz
Flankensteilheit	(−)	6 dB/Oktave	6 dB/Oktave
VI Übersprechdämpfungen			
Stereo-Übersprechdämpfung (40 Hz/1 kHz/10 kHz)			
Phono	54 / 60 / 53 dB	≥ 52 / 50 / 42 dB	≥ 65 / 56 / 37 dB
Aux, Tuner	≥ 75 / 67 / 48 dB	≥ 75 / 56 / 35 dB	≥ 74 / 55 / 36 dB
Eingangs-Übersprechdämpfung (10 kHz) alle Eingänge	> 70 dB	≥ 53 dB	≥ 65 dB
Monitor-Übersprechdämpfung (10 kHz)			
Hinterband auf Aufnahme (DIN / Cinch)	≥ 46 / (−) dB	≥ 52 / 55 dB	≥ 37 / 67 dB
Vorband auf Wiedergabe	> 75 dB	53 dB	58 dB

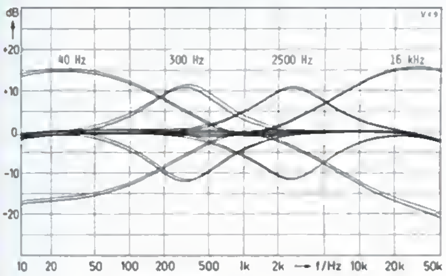
Grundig V 5000



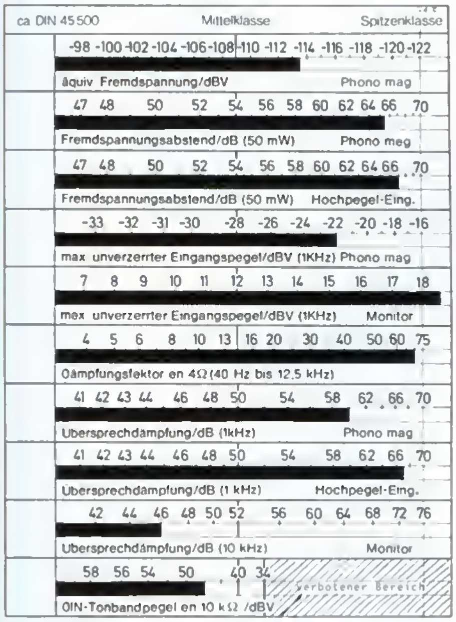
1.7 Frequenzgänge über Phono und Aux



1.8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)

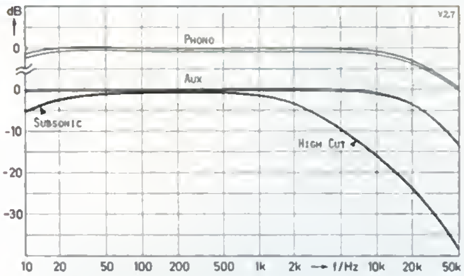


1.9 Baß- und Höhensteller

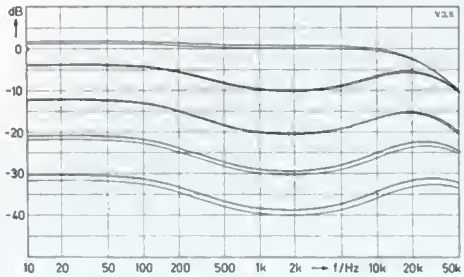


1.10 Wichtige Qualitätskriterien

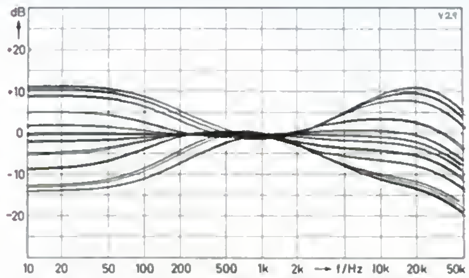
Mitsubishi DA-U 310



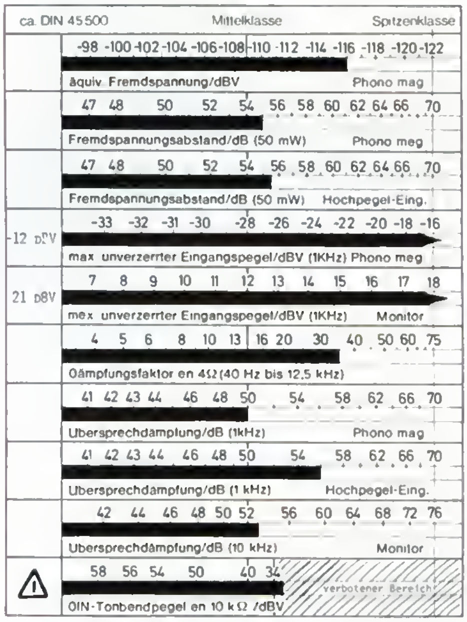
2.7 Frequenzgänge über Phono und Aux



2.8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)

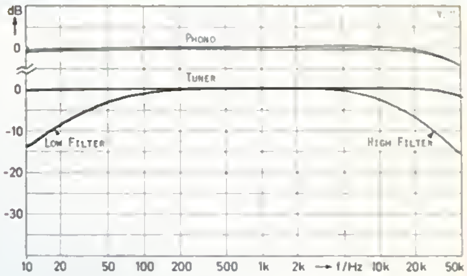


2.9 Baß- und Höhensteller in allen Rastpositionen

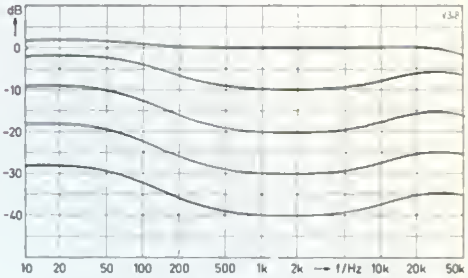


2.10 Wichtige Qualitätskriterien

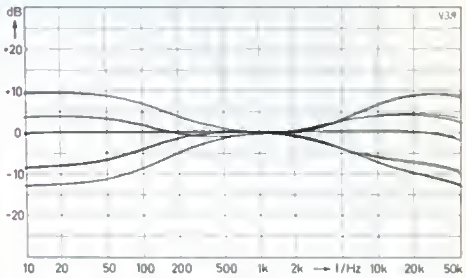
Wega Modul 301 V



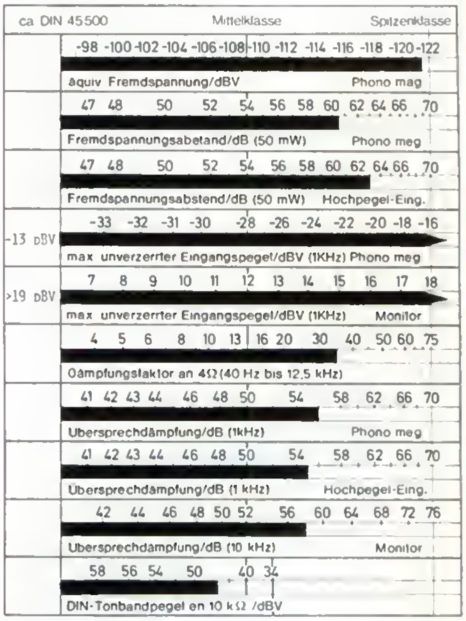
3.7 Frequenzgänge über Phono und Aux



3.8 Gehörrichtige Lautstärkekorrektur, gemessen bei konstantem Eingangspegel (U = 500 mV)



3.9 Baß- und Höhensteller



3.10 Wichtige Qualitätskriterien



Grundig Empfänger T 5000 und Verstärker V 5000

bis weit über 100 kHz, so daß dynamische Verzerrungen (TIM) ausgeschlossen werden können. Die Eingangsempfindlichkeiten sind in Ordnung. Die Übersteuerungsfestigkeit der Eingänge ist jedoch meßtechnisch eher bescheiden, für die Praxis allerdings ausreichend, zumal die Phono-Eingänge mit Pegelstellern ausgestattet sind. Der Ausgangspegel für Bandaufnahmen an der DIN-Buchse könnte etwas größer sein. Nachzutragen ist noch die Empfindlichkeit des Mikrophon-Eingangs, sie beträgt 1,5 mV ≙ – 56,5 dBV. Die Schaltstufen des Pegelstellers betragen exakt 2 dB.

Bei der Messung der Signal-Rauschspannung-Abstände stellten wir ein deutliches Funkelrauschen fest, das bei allen Eingängen auftrat und die einzelnen Ergebnisse um etwa 3 bis 6 dB verschlechterte. Alle Werte wurden übrigens wie diejenigen der Eingangsempfindlichkeit in Nullposition des Level-Stellers ermittelt sowie bei Phono in der Raststellung der Eingangspegelsteller, die etwa der geometrischen Mitte des Stellbereichs entspricht.

Die Frequenzgänge leiden ein wenig darunter, daß man die Klangregelstufen nicht abschalten kann, so daß diese auch bei exakter Mittelstellung der Drehknöpfe die Linearität geringfügig beeinflussen.

Insgesamt erreicht der V 5000 in den einzelnen Kategorien durchweg Bewertungen von 7 bzw. 8 Punkten, was ein sehr ausgeglichenes Ergebnis darstellt und zu einer Gesamtbewertung von 73 Punkten führt.

Beim **Betriebstest** zeigte sich, daß es in einigen Fällen recht umständlich sein kann, die gegebenen Bedienungsmöglichkeiten auch auszuschöpfen. Zur Umschaltung des Phono-1-Eingangs auf Mikrophon oder Phono 2 auf MC wie auch zur Pegeleinstellung an Phono 2 muß man das Gerät aus dem Regal herausnehmen, da sich diese Schalter und Steller am Geräteboden befinden. Zudem ist die Kennzeichnung der Schaltstellungen nicht verständlich.

Im übrigen ist die Bedienung des Verstärkers übersichtlich und bereitet keine Schwierigkeiten. Dafür aber haben sich die Grundig-Designer beim Tuner (wieder einmal!) einen wahren Schildbürgerstreich einfallen lassen. Hier findet man nämlich eine Taste „MPX", was die Abkürzung ist für „Multiplex" und gemeinhin als Bezeichnung für „Stereo" Verwendung findet. Nicht so bei Grundig! Hier schaltet diese Taste auf Mono (!). Der Schlüssel zu dem Geheimnis liegt in dem winzigen offenen Kreis, der — leicht zu übersehen — oberhalb der MPX-Anzeigeleuchte angebracht ist. Dieser hat nämlich die Bedeutung, daß die betreffende Funktion *bei erleuchteter Anzeige ausgeschaltet* ist. Beim benachbarten Schalter „Muting" dagegen ist dieser Kreis schwarz ausgefüllt, was nach weit verbreiteter Kenntnis bedeutet, daß diese Funktion *bei erleuchteter Anzeige eingeschaltet* ist. Eigentlich ganz einfach und vor allem sehr übersichtlich!

Die Handabstimmung des Tuners erfolgt nicht durch einen automatischen Suchlauf, sondern wie bei herkömmlichen Empfängern durch kontinuierliches Drehen des Abstimmrades, das bei jedem Frequenzschritt ganz leicht magnetisch einrastet. Dreht man schneller an dem Knopf, so vergrößern sich die Abstimmschritte automatisch auf 100 kHz, so daß eine zügige Überwindung größerer Frequenzbereiche möglich ist. Die 30 Stationstasten sind in einfacher Weise programmierbar, die eingebaute Digitaluhr ermöglicht eine Vielzahl von Anzeige- und Schaltmöglichkeiten einschließlich Stoppuhrfunktionen. An den rückwärtigen DIN-Ausgangsbuchsen steht neben dem Tonsignal noch ein zusätzliches Schaltsignal zur Verfügung, über das ein entsprechend ausgestatteter Vorverstärker (z. B. V 5000) gleichzeitig mit dem Empfänger ein- und ausgeschaltet werden kann.

Die praktischen Empfangsleistungen erwiesen sich als gut, jedoch konnte der T 5000 hinsichtlich der Trennschärfe nicht ganz die Leistungen unseres Referenzempfängers erzielen. Bei einigen schwach einfallenden und durch dicht benachbarte Stationen gestörten Sendern war deutlich stärkeres Zwitschern zu hören, das auch bei Umschalten auf Mono (MPX-Taste!) nicht verschwand. Wir haben aus diesem Grund die Punktebewertung für die Trennschärfe um einen Punkt auf 7 reduziert. Dafür erwies sich andererseits die Klangqualität bei ungestört einfallenden Sendern als ganz ausgezeichnet und trotz der geringen Bandbreite nicht von derjenigen anderer Empfänger der Spitzenklasse zu unterscheiden.

Bei Phonowiedergabe über den Verstärker mit den eingangs beschriebenen Komponenten läßt sich HiFi-Lautstärke spielend erzielen, ohne daß dabei der Verstärker bis an die Grenze seiner Leistungsreserven gefordert würde. Der Lautstärkesteller mußte hierfür nur knapp über die Hälfte bis etwa in Stellung 24 bis 26 (von 40) aufgedreht werden. Dabei war bei abgehobenem Tonarm weder Rauschen noch Brummen über die Boxen zu hören, was nach den Meßergebnissen des Signal-Rauschspannung-Abstandes auch nicht zu erwarten war (das festgestellte Funkelrauschen liegt bei extrem tiefen Frequenzen unterhalb des Hörbereichs). Bis auf den Monitor-Schalter, der ganz leichte Knackgeräusche hören ließ, arbeiteten alle Schalter und Bedienungselemente störungsfrei. Nicht besonders geglückt erscheint uns jedoch die Anordnung der DIN- und Cinchanschlußbuchsen für die Programmquellen und Lautsprecherpaare, die alle gut $1^1/_2$ cm tief im Gehäuse versenkt liegen und somit die Erkennbarkeit und das Einführen des Steckers unnötig erschweren. Für die Masseschraube des Cinchphonoanschlusses benötigt man einen Kreuzschlitz-Schraubendreher.

Das **Gesamturteil** über die Grundig-5000-Anlage fällt trotz einiger Einschränkungen im Hinblick auf die Bedienungsfreundlichkeit aufgrund der vielseitigen Ausstattung und der ausnahmslos guten bis teilweise ausgezeichneten technischen Daten dennoch sehr positiv aus. Beide Komponenten erreichen mit Bewertungsziffern von 75 bzw. 73 Punkten ein über dem Durchschnitt an der Grenze der oberen Mittelklasse liegendes Testergebnis, das zusammengenommen die höchste Endbewertung dieses Dreiertestfeldes liefert.



Mitsubishi E-Serie

Die Mitsubishi-Anlage der E-Serie ist die mit Abstand billigste Kombination dieses Testfeldes. Dennoch bietet sie hinsichtlich ihrer Ausstattung alles, was üblich und für gute Wiedergabequalität erforderlich ist. So ist der Empfänger mit zwei Abstimminstrumenten für Signalstärke und Ratiomitte ausgestattet, der Verstärker bietet neben abschaltbaren Klangstellern Rausch- und Rumpelfilter, einen Kopfhöreranschluß sowie einen Mikrophon-Eingang an der Frontseite, dessen Signal dem jeweils wiedergegebenen Programm zugemischt werden kann, und schließlich noch zwei Pegelanzeigeinstrumente, die die Ausgangsleistung in W anzeigen (an 8 Ω, Bereich 0,01 bis 100 W).

Die **Meßergebnisse** zeigen teilweise stark unterschiedliches Qualitätsniveau, wobei der Verstärker insgesamt deutlich besser abschneidet als der Empfänger, der mit einem Gesamtergebnis von 33 Punkten nur einfache HiFi-Qualität erreicht.

Im einzelnen wies unser Testexemplar eine Verschiebung der Abstimmskala von ca. 100 bis 120 kHz auf, was zusammen mit der bei solchen Skalen unvermeidlichen Toleranz den in der Tabelle angegebenen maximalen Skalenfehler von 200 kHz lieferte. Die Nullanzeige des Ratiomitteinstruments stimmte nicht mit dem Rauschminimum überein, weshalb die Punktebewertung in Kategorie I um 1 auf 4 Punkte abgewertet werden mußte.

Bei der Messung der Empfindlichkeit stellten wir deutliche Unterschiede fest zwischen den verschiedenen Antenneneingängen. Die in der Tabelle angegebenen Werte gelten für den symmetrischen 300-Ω-DIN-Eingang, dessen Werte weitgehend identisch sind mit denen, die an den 75-Ω-Klemmschrauben gemessen wurden. Dagegen waren die Werte an der 75-Ω-Koax-Buchse durchweg um ca. 4 dB schlechter, so daß man diesen Anschluß, der zudem mit einer falschen Buchse ausgestattet ist, möglichst nicht oder nur in Verbindung mit einer Gemeinschaftsantennenanlage mit entsprechendem Antennenverstärker benutzen sollte.

Im Bereich der Wiedergabegüte kommt der DA-F 210 S über 3 Punkte nicht hinaus. Trotz durchschnittlich guter Daten für die Signal-Rauschspannung-Abstände wird das Ergebnis verschlechtert durch die ungenügenden Werte im Bereich der Pilottonunterdrückung (→ -Bilder 2.4), die mit nur 33 dB zwar noch die Forderung der HiFi-Norm DIN 45 500 erfüllt, aber für heutige Maßstäbe zu gering ist. Dies zeigt sich auch in dem zu hohen Wert des Oberschwingungsgehaltes.

Bezüglich der Trennschärfe ist anzumerken, daß die Filter des Mitsubishi zwar recht steilflankig sind (Bilder 2.5) und somit gute 300-kHz-Selektion erwarten lassen, daß jedoch die HF-ZF-Bandbreite mit 210 kHz für entsprechende Nahselektion zu groß ist. Zusammen mit dem Großsignalverhalten (Bild 2.6), das eine deutliche Mehrfachempfangsstelle zeigt, werden als Bewertung für die Trennschärfe ebenfalls nur 3 Punkte erreicht.

In der Gesamtbewertung erreicht der Mitsubishi demnach mit 33 Punkten ein gutes Ergebnis der HiFi-Standardklasse.

Weitaus besser sieht es beim Verstärker aus, wo mit Ausnahme des Frequenzganges durchweg Einzelbewertungen zwischen 5 und 9 Punkten erzielt werden. Das geringere Ergebnis beim Frequenzgang beruht auf einem Höhenverlust, der bei bestimmten Einstellungen des Lautstärkestellers auftritt und beispielsweise in Bild 2.8 (oberste Kurve) deutlich zu erkennen ist. Diese Erscheinung ist unabhängig von dem jeweils benutzten Eingang und hat ihre Ursache in einer zu hochohmigen Dimensionierung des Lautstärkepotentiometers. Im übrigen wurden auch hier die Diagramme 2.7 und 2.8 bei ausgeschalteten Klangstellern aufgenommen. Die Filter zeigen ungenügende Dämpfungssteilheit und nicht praxisgerechte Einsatzfrequenzen.

Alle übrigen Ergebnisse liegen auf dem Niveau der Mittelklasse und bedürfen keines besonderen Kommentars mit Ausnahme des DIN-Bandaufnahme-Ausgangs, dessen Pegel über dem zulässigen DIN-Toleranzbereich liegt. Da das Gerät aber auch über einen korrekten Cinchausgang verfügt, haben wir dies bei der Punktebewertung nicht berücksichtigt.

Die Anzeigeinstrumente sind mehr als Verzierung aufzufassen. Ihre Anzeigegenauigkeit ist recht dürftig, ihre Charakteristik ähnlich der einer Mittelwertanzeige, wobei Impulse so gut wie nicht angezeigt werden. Nachzutragen ist auch hier noch die Empfindlichkeit des Mikrophon-Eingangs; sie beträgt bei voll aufgedrehtem Mischsteller 1 mV ≙ − 60 dBV, gemessen als EMK bei 100 Ω Generatorwiderstand.

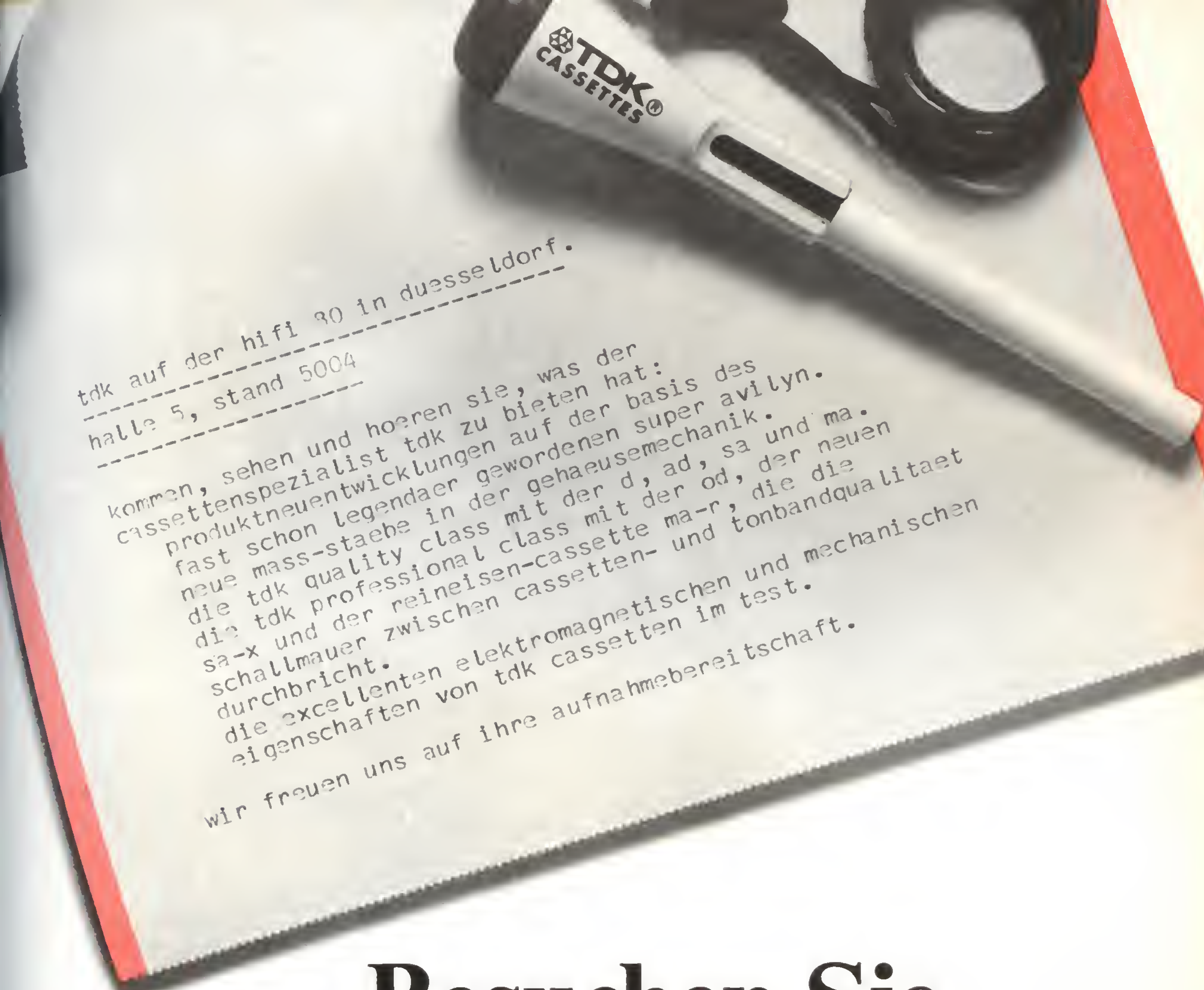
Alles in allem erreicht der DA-U 310 aufgrund seiner guten Wiedergabequalitäten eine Endbewertung von 60 Punkten, was ein solides Ergebnis der Mittelklasse darstellt.

Beim **Betriebstest** zeigte die Anlage prinzipiell einwandfreies Funktionieren in allen Bereichen. Die Empfangsleistung des Tuners erwies sich als deutlich unterlegen im Vergleich zu unserem Referenzgerät, aber als durchaus zufriedenstellend für ein Gerät dieser Preisklasse. Trotz der großen Bandbreite gelang es unter Zuhilfenahme der Rotorantenne, auch die speziell selektivitätskritischen Sender an unserem Empfangsort eindeutig zu trennen, wenngleich bei der Wiedergabe von HiFi-Qualität nicht mehr die Rede sein konnte, da durchweg starkes Rauschen, Prasseln und Zwitschern überlagert war. Dagegen gab es an der Wiedergabe ungestört einfallender Sender nichts Nennenswertes auszusetzen. Die Funktion der Stummabstimmung (Muting) erwies sich als nicht zufriedenstellend, bei schnellem Durchdrehen des Abstimmknopfes ertönte lautes Blubbern über die Boxen.

Das Klangbild bei Verstärkerwiedergabe über Phono war bis zu kräftiger HiFi-Lautstärke einwandfrei, lediglich bei extremen Impulsen von 45er Direktschnittplatten wurden die Leistungsreserven deutlich überfordert. Dabei schlagen die Instrumente selbst an den lautesten Stellen nur bis zur Anzeige von etwa 1 bis 3 W, höchstens 5 W aus, so daß sie für die Praxis nicht brauchbar sind.

Zur Erzielung naturgetreuer HiFi-Lautstärke muß man den Volume-Steller nur bis etwa 4,5 bis 5 (von 10) aufdrehen, so daß aufgrund der hohen Empfindlichkeit und der ungünstigen Stellcharakteristik gut die Hälfte des Stellbereiches nicht genutzt werden kann. In der angegebenen Position ist bei abgehobenem Tonarm keinerlei Brummen und so gut wie kein Rauschen über die Boxen zu hören.

Beim **Gesamturteil** über die Mitsubishi E-Serie müssen die beiden an unserem Test beteiligten Komponenten getrennt eingestuft werden. Während der Empfänger nach unseren Ergebnissen der HiFi-Standardklasse zuzuordnen ist, erreicht der Verstärker alles in allem ein solides Niveau der HiFi-Mittelklasse. Aber auch wenn diese Kombination von der Bewertung her das Schlußlicht dieses Dreiervergleichs bildet, so scheint uns dennoch die Preis/Qualität-Relation günstig zu sein, da die Geräte ja auch im Preis deutlich niedriger liegen als die beiden anderen Kombinationen.



Besuchen Sie den neuesten Stand der Cassettentechnik.

Technologie des Fortschritts

TDK

TDK ELECTRONICS EUROPE GmbH
Georg-Glock-Str. 14 D-4000 Dusseldorf 30

Schweiz
Sacom S.A., Allmendstr. 11
CH 2562 Port bei Biel
Osterreich
Othmar Schimek, Willibald
Hauthaler-Str. 23
A 5020 Salzburg

TDK



Wega Modul 301-Serie

Die Wega-Komponenten, die man bei einer Bauhöhe von knapp 8 cm (mit Füßen) als „slim line" bezeichnen kann, bieten sinnvolle Ausstattung und moderne Technik in betont modischem Gewand. Der Empfänger ist mit digitaler Frequenzanzeige ausgestattet, die eigentliche Abstimmung erfolgt jedoch auf herkömmliche Weise kontinuierlich durch Kapazitätsdioden. Das Gerät bietet drei Wellenbereiche und sechs Stationstasten, die aber nur mit Sendern aus dem UKW-Bereich belegt werden können. Eine abschaltbare AFC (Servo Lock) soll die eingestellten Sender festhalten.

Der Verstärker ist mit einem direkten Eingang für MC-Tonabnehmer ausgestattet, bietet jedoch keine direkte Überspielmöglichkeit zwischen zwei angeschlossenen Tonbandgeräten. Seine Stromversorgung erfolgt über ein Schaltnetzteil (Pulse-Power-Supply), wodurch geringe Abmessungen und leichtes Gewicht des Transformators ermöglicht werden. Die Modul-301-Serie ist eines der wenigen Produkte deutscher Fertigung, das konsequent mit Cinchanschlußbuchsen ausgestattet ist.

Bei den **Meßergebnissen** offenbarten sich beim Empfänger einige Schwachstellen. So erwies sich beispielsweise die Empfindlichkeit der ΔF-LED, die als Ratiomitteanzeige dienen sollen, als zu gering. Diese Anzeigen sprechen erst bei Frequenzverstimmungen von etwa ±95 kHz an, also bei Werten, bei denen die digitale Frequenzanzeige längst umgesprungen ist und somit die Verstimmung anzeigt. Ebenso ist der Bereich der Signalstärkeanzeige für die Praxis zu gering. Außerdem erwies sich die Frequenzstabilität gegenüber Schwankungen der Netzspannung als ungenügend. Im Bereich zwischen 205 und 250 V betrug die Frequenzdrift des eingestellten Senders ±17 kHz, was beim heutigen Stand der Technik als zu groß angesehen werden muß. Unterhalb 205 V ging schon gar nichts mehr, hier sind offensichtlich die Reserven der Netzversorgung zu knapp kalkuliert worden, was bei dem geringen Leistungsverbrauch eines Tuners eigentlich nicht notwendig wäre. Durch die genannten Schwächen verringerte sich die Bewertung in Kategorie I auf 4 Punkte.

Das gleiche Ergebnis erzielt der Modul 301 T auch in der Kategorie der Empfindlichkeit, wo wir an der 75-Ω-Koax-Buchse und der symmetrischen 300-Ω-DIN-Buchse die gleichen, vom Niveau her nur mäßigen Werte ermittelten.

Im Bereich der Wiedergabegüte sind mit Ausnahme der Werte des Fremdspannungsabstandes alle Daten ausgezeichnet. Daß dennoch „nur" 7 Punkte erreicht werden, liegt an einer Brummstörung, die vom Netzteil auf das Signal einwirkt und die Werte des Signal-*Fremd*spannung-Abstandes verdirbt. Demgegenüber sind die Daten des *Geräusch*spannungsabstandes sehr gut, weil hier der Brumm durch das Bewertungsfilter unterdrückt wird.

Die Trennschärfe erwies sich aufgrund der steilflankigen Filter (→ Bilder 3.5) als sehr gut bezüglich der Nahselektion, da die Bandbreite mit 190 kHz doch recht breit ist. Insgesamt werden, auch unter Berücksichtigung des einwandfreien Großsignalverhaltens (Bild 3.6) und des Empfangstests 6 Punkte erzielt. Somit erreicht der Modul 301 T unter Anwendung der Standardgewichtung × 1, × 2, × 2, × 5 ein Endergebnis von 56 Punkten, das ihm einen Platz in der Mittelklasse sichert.

Der Verstärker bietet in allen sechs Bewertungskategorien durchweg sehr gute Ergebnisse. Seine Ausgangsleistung ist praxisgerecht, Leistungsbandbreite und Übertragungsbereich sind an der oberen Frequenzgrenze etwa gleich groß, so daß dynamische Verzerrungen gerade noch nicht befürchtet werden müssen. Als ganz ausgezeichnet sind die Signal-Rauschspannung-Abstände zu bezeichnen, die ebenso wie die Verzerrungen nahe an der Grenze des technisch Möglichen liegen.

Die Frequenzgänge (→ Bilder 3.7 bis 3.9) sind in Ordnung, besonders auffallend ist hierbei die gute Kanalgleichheit des Lautstärkepotentiometers. Die Werte der Übersprechdämpfungen sind ebenfalls überdurchschnittlich mit Ausnahme des Wertes für Monitor von Hinterband auf Aufnahme an der DIN-Buchse, der jedoch in diesem Falle die Bewertung nicht beeinflußt.

Bei den beiden Pegelanzeigen handelt es sich um recht gute Spitzenwertanzeigen mit schneller Ansprechzeit, die auch kurze Impulse noch recht gut anzeigen.

Zusammengenommen erreicht der Modul 301 V unter Zugrundelegung unserer Gewichtung × 2, × 1, × 3, × 2, × 1, × 1 eine Gesamtbewertung von 78 Punkten und somit ein deutlich über der Mittelklasse liegendes Ergebnis, das wegen der ausgezeichneten Einzelbewertungen, die in den Bereichen Rauschspannungsabstand und Verzerrungen erzielt werden, sogar noch um 5 Punkte über dem des weitaus leistungsstärkeren Grundig-Gerätes dieses Tests liegt.

Der **Betriebstest** bestätigte die nach den Meßergebnissen zu erwartenden Einstufungen sowohl beim Empfänger als auch beim Verstärker. Der Empfänger lieferte alles in allem durchschnittliche Empfangsergebnisse, war aber hinsichtlich Trennschärfe wie auch Empfindlichkeit unserem Vergleichsgerät deutlich hörbar unterlegen. Der Verstärker überzeugt dagegen durch sein perlend klares und sauber durchgezeichnetes Klangbild, das bis zu üppiger HiFi-Lautstärke verzerrungsfrei bleibt, wenngleich die verfügbaren Leistungsreserven dabei voll in Anspruch genommen werden. Übersteuerungen werden nur bei extremen Impulsen hörbar, jedoch schon vorher durch die exakt arbeitenden Spitzenwertanzeigen signalisiert. Für HiFi-Lautstärke muß man bei Phono den Steller bis etwa in Position 6 (von 10) aufdrehen. In dieser Stellung ist bei abgehobenem Tonarm weder Rauschen noch Brummen über die Lautsprecherboxen zu hören. Alle Schalter und Tasten arbeiten ohne hörbare Störgeräusche.

Beim **Gesamturteil** muß auch bei dieser Anlage wieder eine Trennung gemacht werden zwischen den beiden Komponenten. Während es sich beim Empfänger Modul 301 T um ein Gerät der Mittelklasse handelt, erreicht der Verstärker Modul 301 V in fast allen wichtigen Punkten überdurchschnittliche Daten und kann an der Grenze der oberen Mittelklasse eingestuft werden. Mit einer Gesamtbewertung von 134 Punkten für beide Komponenten zusammen erreicht die Modul-301-Kombination zwar nicht ganz das Bewertungsergebnis des Erstplazierten dieses Vergleichs, sie ist jedoch andererseits auch um gut 500 DM billiger als diese Kombination, so daß man auch hier von einer günstigen Preis/Qualität-Relation sprechen kann.

Vergleich der Punkteergebnisse	Grundig	Mitsubishi	Wega
a) Empfänger	**T 5000**	**DA-F 210**	**Modul 301 T**
I Allgemeine Eigenschaften II Empfindlichkeit III Wiedergabegüte IV Trennschärfe	9 8 7,5 7	4 4 3 3	4 4 7 6
Gesamtergebnis (Gewichtung: ×1, ×2, ×2, ×5)	75 Punkte	33 Punkte	56 Punkte
b) Verstärker	**V 5000**	**DA-U 310**	**Modul 301 V**
I Leistung II Eingangs-/Ausgangswerte III Signal-Rauschspannung-Abstände IV Verzerrungen V Frequenzgänge VI Übersprechdämpfungen	8 7 7 7 7 8	7 9 6 5 3,5 5	6 8 9 8,5 7 7
Gesamtergebnis (Gewichtung: ×2, ×1, ×3, ×2, ×1, ×1)	73 Punkte	60 Punkte	78 Punkte
c) Endbewertung (Empfänger plus Verstärker)	148 Punkte	93 Punkte	134 Punkte

Zusammenfassung

Der vorliegende Test von drei Komponentenanlagen aus Empfänger und Vollverstärker der unteren und mittleren Preisklasse hat den derzeitigen Qualitätsstandard auf diesem Preisniveau recht treffend und — wie wir glauben — auch repräsentativ aufgezeigt.

Die drei in diesem Test untersuchten Kombinationen lieferten deutlich abgestufte Ergebnisse, deren Relation etwa derjenigen der Preise zwischen den Anlagen entspricht. Mit 148 Punkten für Empfänger und Verstärker zusammen erreichten die Grundig-Komponenten der 5000-Serie nicht nur das höchste Gesamtergebnis dieses Vergleichs, sondern auch die ausgeglichensten Einzelergebnisse. Die Geräte sind mit aufwendiger Technik ausgerüstet und bieten reichhaltige Ausstattung, so daß die Preis/Qualität-Relation unter Berücksichtigung aller dieser Punkte als recht günstig eingestuft werden muß.

Am anderen Ende der Skala rangiert die E-Serie von Mitsubishi, die zwar zusammengenommen mit 93 Punkten nur einfache HiFi-Qualität erreicht, aber auch insgesamt weniger als die Hälfte der Grundig-Anlage kostet. Ihre Ausstattung umfaßt alles Erforderliche, die technischen Daten stellen bescheidene, beim Verstärker sogar mittlere bis gehobene HiFi-Ansprüche zufrieden, so daß im Endeffekt die Preis/Qualität-Relation gleichermaßen günstig beurteilt werden muß.

Die preislich fast genau in der Mitte dazwischen angesiedelte Wega-Kombination erzielt mit 134 Punkten auch eine mittlere Gesamtbewertung, die sich allerdings aufgrund der ausgezeichneten Ergebnisse des Verstärkers deutlicher von der unteren Grenze absetzt als von der oberen. Dies steht in Übereinstimmung mit der Erfahrung, daß Verbesserungen um so geringer ausfallen bzw. um so höheren Aufwand erfordern, je höher das Ausgangsniveau liegt. Was die Preis/Qualität-Relation der Wega-Kombination anbetrifft, so ist diese für den Empfänger sicherlich angemessen, für den Verstärker dagegen als ausgesprochen günstig zu bezeichnen.

mth


SL 7030 P

Wie flach die Einzelbausteine der Schneider Single Line sind, sehen Sie hier. . .

Die Schneider Single Line gilt unter vielen ambitionierten HiFi-Freunden schon jetzt als der neue Maßstab für anspruchsvolle HiFi-Leistungen. Denn auch die 3teilige Schneider Single Line wurde nach unserem Prinzip entwickelt: „Nur echten HiFi-Fortschritt produzieren, Durchschnitt gibt es genug."

Dabei geht es uns nicht nur um bessere Lösungen auf technischen oder elektronischen Gebieten, unser Streben nach Innovation schließt auch bequemere Bedienbarkeit und optimalere Verarbeitungsqualität mit ein.
Und noch eines: Obwohl HiFi eine Sache des Gehörs ist, haben wir kritische Augen für die Ästhetik des Designs. Stellen Sie sich die Geräte der Schneider Single Line in mattem Braun (monaco-braun) vor!



Schneider.
Die neue HiFi-Entdeckung.
Made in Germany.

. . . und wie vielseitig die Schneider Single Line ist, sehen Sie hier. Die Leistung aber hören Sie nur im Fachhandel.

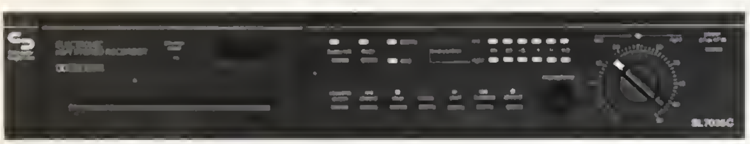
SSL-System I



SL 7010 P, Belt Drive



SL 7035 R, 2 x 55 Watt Musikleistung, 2 x 35 Watt Sinusleistung



SL 7035 C, Dolby NR-Rauschunterdrückung

Dazu in Leistung und Design abgestimmte 3-Weg-HiFi-Lautsprecherboxen: 6025 LS.

SSL-System II



SL 7020 P, Direct Drive



SL 7050 R, 2 x 70 Watt Musikleistung, 2 x 50 Watt Sinusleistung



SL 7050 C, Dolby NR-Rauschunterdrückung

Dazu in Leistung und Design abgestimmte 3-Weg-HiFi-Lautsprecherboxen: 6031 LS.

Technische Daten für den interessierten HiFi-Freund:

	SL 7035 C	SL 7050 C	SL 7270 C
Bandgeschwindigkeit	4,75 cm/sec	4,75 cm/sec.	4,75 cm/sec.
Gleichlaufschwankungen nach DIN 45 507	± 0,13%	± 0,13%	± 0,13%
Übertragungsbereich nach DIN 45 500	40 Hz – 16 kHz Cr 40 Hz – 16 kHz FeCr 40 Hz – 14 kHz Fe	30 Hz – 18 kHz Metal 30 Hz – 16 kHz Cr 30 Hz – 16 kHz Fe	40 Hz – 18 kHz Metal 40 Hz – 16 kHz Cr 40 Hz – 16 kHz Fe
Geräuschspannungsabstand mit Rauschunterdrückung	65 dB Cr/Fe Dolby NR	65 dB Cr/Fe Dolby NR 69 dB Metal Dolby NR	75 dB Cr/Fe High Com 77 dB Metal High Com
Höhenaussteuerbarkeit	< 13 dB Cr	< 9 dB Metal, < 12 dB Cr/Fe	< 9 dB Metal, < 12 dB Cr/Fe
Übersprechdämpfung Stereo (1 kHz)	> 30 dB	> 35 dB	> 35 dB
Übersprechdämpfung Gegenspur	> 60 dB	> 65 dB	> 65 dB
Löschfrequenz	100 kHz	100 kHz	100 kHz
Klirrfaktor K 3/0 dB	1% FeCr, 1% Eisen, 3% Chrom	1% Metal, 1% Eisen, 3% Chrom	1% Metal, 1% Eisen, 3% Chrom
Tonkopf	Hard Permalloy	Sendust Tonkopf	Sendust Tonkopf
Löschkopf	Double Gap Ferrite	Double Gap Ferrite	Double Gap Ferrite
Abmessungen in cm Breite x Höhe x Tiefe	39 x 7 x 33	39 x 7 x 33	39 x 7 x 33

Natürlich können Sie im kompletten Programm der Schneider Single Line die Einzelbausteine wählen, die Ihrem Anspruch gerecht werden. Auch jede Kombination mit anderen Geräten ist möglich. Um Ihnen eine Orientierungshilfe zu geben, empfehlen wir drei – in der Leistung differenzierte – Gerätekombinationen aus HiFi-Cassetten-Recorder mit neuartigem Sliding-System, HiFi-Stereo-Receiver und HiFi-Plattenspieler: die SSL-Systeme.

SSL-System III



SL 7030 P, Direct Drive, Quartz-kontrolliert



SL 7050 R, 2 x 70 Watt Musikleistung, 2 x 50 Watt Sinusleistung



SL 7270 C, High-Com-Rauschunterdrückung

Dazu in Leistung und Design abgestimmte 3-Weg-HiFi-Lautsprecherboxen: LS 6035 LS.

SSL-Rack VI



Zur Systematik der Schneider Single Line gehört auch ein funktionell und farblich angepaßtes Rack. Mit Ablage für Cassetten und Fach für LP's hinter Rauchglastüre. Auf Rollen. Abmessungen: B 43,5 cm, H 77 cm, T 38 cm. Monaco-braun.

Schneider. Die neue HiFi-Entdeckung.

	SL 7035 R	SL 7050 R	SL 7010 P	SL 7020 P	SL 7030 P
Empfangsbereiche	UKW/MW/LW	UKW/MW/LW			
Musikleistung nach DIN 45 500	2 x 55 Watt	2 x 70 Watt			
Sinusleistung nach DIN 45 500	2 x 35 Watt	2 x 50 Watt			
Klirrfaktor bei 1 kHz	0,08%, Pnenn – 3 dB	0,08%, Pnenn – 3 dB			
NF-Übertragungsbereich	20 Hz – 30 kHz	20 Hz – 30 kHz			
UKW-Frequenzgang	22 Hz – 15 kHz	22 Hz – 15 kHz			
Plattenteller-Drehzahlen			33⅓/45 U/min	33⅓/45 U/min	33⅓/45 U/min
Gesamt-Gleichlauffehler			± 0,12%	± 0,1%	± 0,1%
Rumpel-Fremdspannungsabstand nach DIN 45 500			35 dB	40 dB	40 dB
Rumpel-Geräuschspannungsabstand nach DIN 45 500			55 dB	58 dB	58 dB
Abmessungen in cm Breite x Höhe x Tiefe	39 x 7 x 33	39 x 7 x 33	39 x 14 x 33	39 x 14 x 33	39 x 14 x 33

Ausführung aller Einzelelemente in monaco-braun

Coupon HFS 8/80

Ich interessiere mich für Ihre HiFi-Anlagen, HiFi-Geräte und die Schneider Single Line.
Schicken Sie mir bitte Ihre neuesten Informationen mit Händlernachweis

Name

Straße

Ort

Bitte Adresse angeben und senden an
Schneider Rundfunkwerke
Postfach 120, 8939 Türkheim
Schweiz: Wyder AG
Winkelriedstr. 65, CH-5430 Wettingen
Österreich: Silva Schneider
A-5083 Gartenau-Salzburg

Test

Komponentenanlage



Nordmende Modellreihe 1400

Plattenspieler RP 1400

Empfänger TU 1400

Verstärker PA 1400

Cassettendeck CD 1400

Das HiFi-Programm von Nordmende, das lange Zeit überwiegend Kompaktanlagen in verschiedenen Preis- und Leistungsklassen umfaßte, wurde in jüngster Vergangenheit durch eine Reihe von abgestuften Komponentenanlagen und HiFi-Türmen ausgeweitet. Dabei trägt die neue Gerätegeneration (nicht nur äußerlich) typisch japanische Züge: sachliches Styling, Metallgehäuse und Frontseite in Silbermetallic. Die Spitzenanlage des derzeitigen Programms ist die Modellreihe 1400, für die es als Zubehör noch eine Fernbedienung gibt sowie ein Turmgestell, in dem alle Komponenten einschließlich des Fernbedienungsadapters platzsparend zusammengefaßt werden können. Zu der Gesamtanlage gehören die Komponenten:

Empfänger TU 1400	ca. 525 DM
Plattenspieler RP 1400	ca. 475 DM
Cassettenrecorder CD 1400	ca. 625 DM
Verstärker PA 1400	ca. 475 DM

Für die komplette Anlage nennt der Hersteller einen „Paketpreis" von knapp unter 2000 DM. Die Fernsteuerung IF 1400, bestehend aus dem Infrarot-Fernbedienungsgeber und einem Adapter, der die verschiedenen Komponenten miteinander verbindet, kostet komplett etwa 500 DM. Für das Rack HR 955, das alle Komponenten einschließlich des Fernbedienungsadapters aufnimmt, sind nochmals knapp 300 DM anzulegen.

Beschreibung

Die Ausstattung der einzelnen Komponenten entspricht dem heute allgemein üblichen Standard, die Technik ist teilweise recht aufwendig. So arbeitet beispielsweise der **Empfänger TU 1400** auf beiden Wellenbereichen (MW und UKW) mit Synthesizerabstimmung, was heute zumindest in dieser Preisklasse noch nicht allgemein üblich ist. Die Abstimmschrittweite beträgt ±50 kHz bei UKW und ±1 kHz bei MW. Die Abstimmung selbst erfolgt durch Drücken einer der beiden Tuning-Tasten aufwärts oder abwärts von der gerade eingestellten Frequenz aus, wobei man durch kurzes Antippen der Tasten die Frequenz jeweils um eine Schaltstufe weiterschaltet. Drückt man die Taste jedoch länger (>1 s), so startet automatisch ein schneller Vorlauf oder Rücklauf, bis man die Taste wieder losläßt.

Zur Senderfesteinstellung stehen acht Stationstasten zur Verfügung, die wahlweise mit Sendern aus dem MW- oder aus dem UKW-Bereich programmiert werden können. Als Abstimmanzeige dienen fünf LED, die die Signalstärke des empfangenen Programms anzeigen. Die Stummabstimmung (Muting) ist abschaltbar. Das Gerät ist mit einem Mono/Stereo-Umschalter ausgestattet.

An der Rückseite befinden sich neben der 75-Ω-Koax-Antennenbuchse und der DIN-Ausgangsbuchse noch ein Anschluß für den Fernbedienungsadapter sowie eine ausklappbare MW-Ferritantenne.

Der **Plattenspieler RP 1400** ist ein vollautomatischer Spieler mit Direktantrieb durch einen eisenlosen, quarzgesteuerten Gleichstrommotor. Als Tonabnehmer ist ein Audio-Technica-System AT 12 XE serienmäßig eingebaut. Auf der Oberseite befinden sich neben dem Tonarm drei Schalter für Tonarmlift, Plattendurchmesservorwahl (17/25/30 cm) sowie für automatisches Wiederholspiel bis zu sechsmal oder unendlich (Dauerspiel).

Die übrigen Bedienelemente sind an der Vorderseite außerhalb der Abdeckhaube auf einer leicht abgeschrägten pultartigen Leiste angebracht. Hier befindet sich unter anderem ein kleines Handrädchen für die Drehzahlfeineinstellung, wobei die eingestellte Abweichung von der Solldrehzahl an einem kleinen Zeigerinstrument angezeigt wird. Mit dem Schalter „quartz lock" kann die Drehzahl aber auch mittels einer Quarzregelschaltung exakt auf ihrem Sollwert „verriegelt" werden. Die Instrumentenbeleuchtung wechselt dann von gelb auf grün, der Zeiger steht exakt in der Mitte auf Null. Zusätzlich ist der RP 1400 mit einem beleuchteten Stroboskop ausgestattet. An der Rückseite befindet sich neben dem Netz- und dem Tonkabel noch ein Anschlußkabel für den Fernbedienungsadapter, über den das Gerät allerdings nur *aus*geschaltet werden kann (Reject-Funktion). In diesem Falle hebt der Tonarm ab, kehrt in seine Ruheposition zurück, das Laufwerk wird abgeschaltet.

Der **Cassettenrecorder CD 1400** ist mit einem elektronisch gesteuerten Zweimotorenlaufwerk ausgerüstet, dessen Funktionen einschließlich Aufnahme und Pause fernsteuerbar sind. Das Gerät ist metallbandtauglich, die Bandsortenumschaltung erfolgt mittels dreier Drucktasten für Fe, Cr und Metal. Als Rauschunterdrückungssystem ist Dolby eingebaut.

Zur Aussteuerungsanzeige dienen zwei beleuchtete Zeigerinstrumente mit spiegelhinterlegter Skala; ihre Anzeigecharakteristik ist mit vu angegeben. Zusätzlich bietet der CD 1400 zwischen den Zeigerinstrumenten eine Kette von fünf LED, die als Spitzenwertanzeige arbeiten und somit auch kurze Übersteuerungen anzeigen. Der große Aussteuerungssteller ist zweigeteilt und erlaubt eine getrennte Einstellung für die beiden Stereokanäle. Links daneben befindet sich ein kleiner Ausgangspegelsteller.

Das Gerät hat drei Eingänge: Aux (Hochpegel, Line in), DIN und Mikrophon (2 × 6,3-mm-Klinkenbuchsen an der Frontseite) sowie Ausgänge über Cinch (Line out), DIN und einen Kopfhörerausgang (6,3-mm-Stereo-Klinkenbuchse) an der Frontseite.

Der **Verstärker PA 1400** ist die Zentrale der gesamten Anlage. Er bietet Eingänge für 2 × Phono, Tuner, Aux sowie zwei Bandgeräte, wobei auch Überspielungen von Gerät 1 nach 2 direkt geschaltet werden können. Eine Reihe von fünf Leuchtpunkten zeigt den Ausgangspegel (Peak Level) an. Zur Ausstattung gehören ferner Rausch- und Rumpelfilter sowie ein Monoschalter.

Sämtliche Eingangsbuchsen an der Rückseite sind als DIN-Buchsen ausgeführt, ebenso die Lautsprecheranschlüsse für die beiden Stereopaare.

Das **Fernsteuersystem IF 1400** besteht aus der Kontrolleinheit und dem Infrarotgeber. Der Kontrolladapter wird zusammen mit den anderen Komponenten in das Rack eingebaut. Er empfängt die Signale der Bedienungsfunktionen und gibt sie an die verschiedenen Komponenten weiter. Hierzu müssen diese alle über spezielle Verbindungskabel, die dem Zubehör der Fernbedienung beigefügt sind, mit der Kontrolleinheit verbunden werden. Will man über die Fernbedienung die Geräte ein- und ausschalten, so müssen auch die Netzanschlüsse zentral bei der Fernbedienung zusammengeführt werden. Hierfür ist allerdings nur *eine* Netzanschlußdose an der Kontrolleinheit vorhanden, so daß man eine weitere Verteilersteckdose benötigt. Solche Dosen haben jedoch üblicherweise an der Zuführung einen Schukostecker, der nicht in die Dose der Kontrolleinheit paßt! Diese ist nämlich durch einen speziellen Sperraufsatz ausschließlich für *zwei*polige Europastecker verwendbar. Man benötigt also noch eine spezielle Netzverteilerdose, die zur Aufnahme von Europasteckern geeignet ist und nur in diesem Falle auch selbst mit einem Europastecker ausgerüstet sein darf.

Nach vollständigem Anschluß wird die Kontrolleinheit mit der Taste „ready" eingeschaltet. Die gesamte Anlage ist jetzt betriebsbe-

Nordmende Fernsteuersystem IF 1400



Ergebnisse unserer Messungen

a) Empfänger TU 1400

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	
FM (UKW)	87,55 bis 108,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
Frequenzabweichung	± 0 kHz
Abstimminstrumente	
a) Signalstärkeanzeige	
Vollausschlag für	200 µV
b) Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	(–)
Empfindlichkeit/Skt.	(–)
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)	
Haltebereich (– 3 dB)	(–)
Fangbereich	(–)
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	± 0 kHz
Ausgangsspannung (± 40 kHz Hub)	
Ausgang fixed	700 mV
variable	(–)
Innenwiderstand (1 kHz)	
Ausgang fixed	2,2 kΩ
variable	(–)

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (– 3 dB)	0,8 µV ≙ + 3 dBf
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S + N/N	1,05 µV ≙ + 5,5 dBf
stereo 46 dB S + N/N	32 µV ≙ + 35 dBf
Stummabstimmung	
Schaltschwelle	8 µV ≙ 23 dBf
hierbei S + N/N mono	51 dB
hierbei S + N/N stereo	34 dB
Stereoumschaltung	6 µV ≙ 21 dBf
hierbei S + N/N	33 dB

III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ± 40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannung-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	63 dB
	stereo	59 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	67 dB
	stereo	64 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		≥ 55 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
a) Intermodulationsanteile		≤ 0,55 %
b) Oberschwingungsgehalt		≤ 3,2 %
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz,	± 40 kHz Hub	≤ 0,16 %
	± 75 kHz Hub	≤ 0,24 %
= 250 Hz		≤ 0,22 %
= 6,3 kHz		≤ 0,95 %
Übertragungsbereich (– 3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		15 Hz bis 17,2 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)		≥ 37 dB

IV Trennschärfe (Nutzspannung 100 µV)

HF-ZF-Bandbreite	150 kHz
Sperrung (± 300-kHz-Selektion)	62 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	47 dB
Großsignalselektion	Bild 1.6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	1,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	93 dB
ZF-Dämpfung	100 dB

b) Plattenspieler RP 1400

I Laufwerk

Rumpel-Fremdspannungsabstand	
a) gemessen mit DIN-Platte 45 544, bezogen auf 10 cm/s Schnelle bei 1 kHz	
außen	≥ 36 dB
innen	≥ 43 dB
b) gemessen mit Meßkoppler	50 dB
Rumpel-Geräuschspannungsabstand	
a) gemessen wie oben, jedoch bewertet nach DIN	
außen	≥ 67 dB
innen	≥ 69 dB
b) gemessen mit Meßkoppler	≥ 76 dB
Gleichlaufschwankungen	
gemessen mit zentrierter DIN-Platte 45 545 bei 33¹/₃ U/min mit EMT 424	
linear	0,08 %
bewertet nach DIN	0,07 %
Bewertung 2 sigma (5 s)	0,082 %
Drehzahl	
a) Abweichung von Nenndrehzahl	
33¹/₃ U/min	± 0
45 U/min	± 0
b) Einstellbereich	
33¹/₃ U/min	– 8,3 / + 8,6 %
45 U/min	– 8,3 / + 8,6 %
c) Verminderung durch Lencoclean mit Tank / Discostat	
außen	± 0
innen	± 0
d) Hochlaufzeit (33¹/₃ U/min)	2,2 s

II Tonarm und Tonabnehmer

Tonarmgeometrie		
effektive Tonarmlänge		233 mm
Achsenabstand		219 mm
Überhang		14 mm
Kröpfungswinkel		21,5°
Tangentialer Spurfehlwinkel		Bild 2.3
Nulldurchgänge bei		109 / 235 mm
Tonabnehmersystem		AT 12 XE
Übertragungsfaktor		1,9 mVs/cm
Frequenzgang und Übersprechen		
20 Hz bis 20 kHz, gemessen mit Platte Brüel & Kjaer QR 2009		Bild 2.6
Tonarmeigenresonanz (horizontal)		
gemessen mit Platte DG 1099 112		Bild 2.4
Vertikaler Spurwinkel		18°
Abtastverhalten		
a) bei 300 Hz, gemessen mit DIN-Platte 45 549 maximale noch sauber abgetastete Amplituden		
Auflagekraft	10 mN	80 µm
	15 mN	100 µm
	20 mN	120 µm
b) bei 10,8 kHz, gemessen mit Shure-Testplatte TTR-103 Abtastverzerrungen bei 29,3 cm Spitzenschnelle		
Auflagekraft	10 mN (1. / 4. Band)	(–)
	15 mN (1. / 4. Band)	0,38 / 0,88 %
	20 mN (1. / 4. Band)	(–)
Frequenzintermodulation		
gemessen mit DIN-Platte 45 542, Frequenzpaar 300 / 3000 Hz, Spitzenschnelle 6 / 1,5 cm/s		
Auflagekraft	10 mN (– 6 / 0 dB)	(–)
	15 mN (– 6 / 0 dB)	0,22 / 0,35 %
	20 mN (– 6 / 0 dB)	(–)

c) Verstärker PA 1400

I Leistung

Sinusausgangsleistung (f = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 84 W ≙ 25,25 dBV
an 8 Ω	2 × 60 W ≙ 26,75 dBV
Impulsleistung (Sinus-Burst 1/16; f_0 = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 125 W ≙ 27,0 dBV
an 8 Ω	2 × 80 W ≙ 28,0 dBV
Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)	
Dämpfungsfaktor an 4 Ω	≥ 33
Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	< 10 Hz bis 72 kHz

II Eingangs- / Ausgangswerte

Eingangsempfindlichkeiten (bezogen auf P_N)	
Phono MM	2,1 mV ≙ – 53,5 dBV
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	160 mV ≙ – 16 dBV
Tape (Monitor)	160 mV ≙ – 16 dBV
Übersteuerungsfestigkeit (max. Eingangspegel)	
Phono MM	280 mV ≙ – 11 dBV
Phono MC	(–)
Monitor	> 11,5 V ≙ + 21,5 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	
Cinch	(–)
DIN	0,8 µA ≙ – 2 dBµA

III Signal-Rauschspannung-Abstände

Signal-Fremdspannung-Abstand	
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45 405	
a) bezogen auf 2 × 5 W	
Phono MM	≥ 75,5 / 70 dB
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	≥ 90 / 85 dB
Band (Monitor)	≥ 90 / 85 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW	
Phono MM	61,5 / 56,5 dB
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	62 / 57 dB
Band (Monitor)	62 / 57 dB
Äquivalente Fremdspannung	
Phono magn.	≤ – 116 dBV

IV Verzerrungen

Klirrgrad / Intermodulation	
bei 2 × 5 W	≤ 0,07 %
bei 2 × 50 mW	≤ 0,2 %

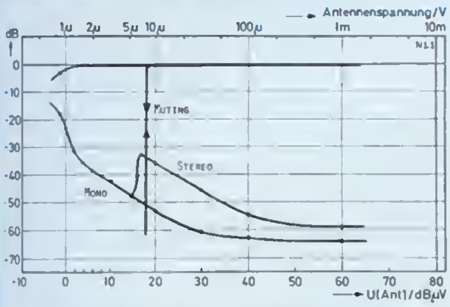
V Frequenzgänge

Übertragungsbereich (– 3 dB)	10 Hz bis > 87 kHz
Frequenzgang (10 Hz bis 50 kHz)	Bild 3.1
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz, Phono	± 0,7 dB
Aux, Tuner	– 1,5 dB
Gehörrichtige Lautstärkekorrektur	Bild 3.2
Klangsteller	Bild 3.3
Rausch- und Rumpelfilter	
Einsatzfrequenzen	70 Hz / 2,5 kHz
Flankensteilheit	beide 6 dB/Oktave

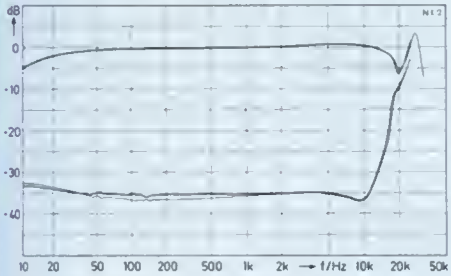
VI Übersprechdämpfungen

Stereo-Übersprechdämpfung	
(40 Hz / 1 kHz / 10 kHz)	
Phono	58 / 55 / 51 dB
Aux, Tuner	> 75 / 57 / 37 dB
Eingangs-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
alle Eingänge	≥ 75 dB
Monitor-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
Hinterband auf Aufnahme (Cinch / DIN)	(–) / 37 dB
Vorband auf Wiedergabe	≥ 59 dB

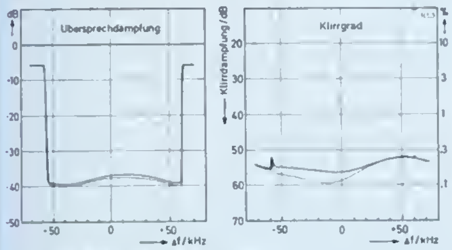
Empfänger TU 1400



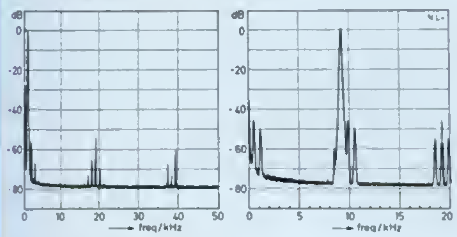
1.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



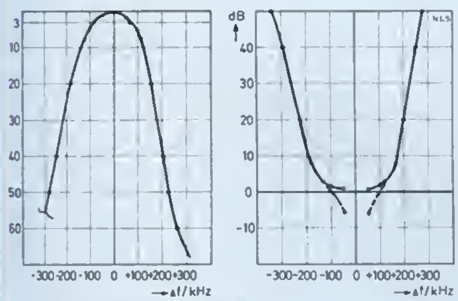
1.2 Frequenzgang und Übersprechen



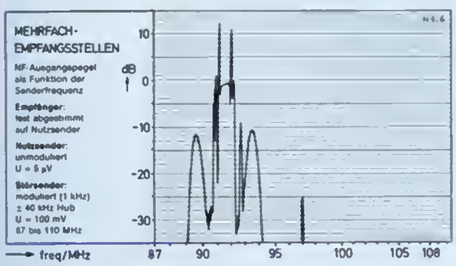
1.3 Verhalten bei Verstimmung



1.4 Pilottonunterdrückung

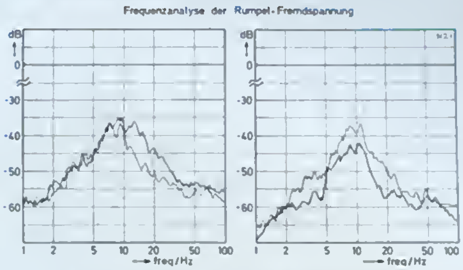


1.5 Wirksame Trennschärfe

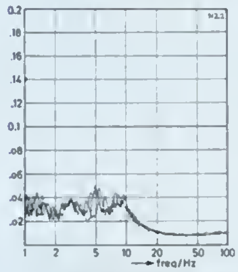


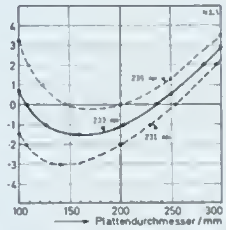
1.6 Großsignalselektion

Plattenspieler RP 1400



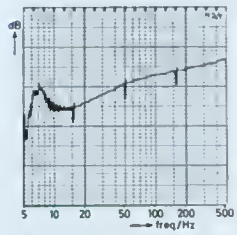
2.1 Frequenzanalyse der Rumpelfremdspannung

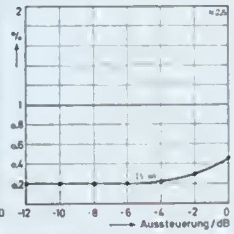




2.2 Frequenzanalyse der Gleichlaufschwankungen

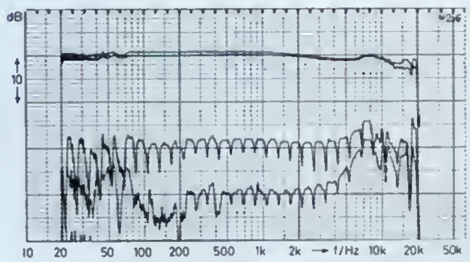
2.3 Tangentialer Spurfehlwinkel



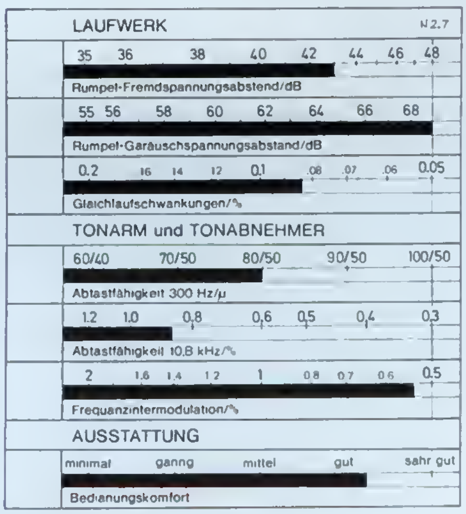


2.4 Tonarmeigenresonanz mit AT 12 XE

2.5 Frequenzintermodulation

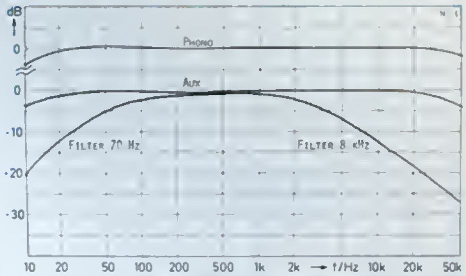


2.6 Frequenzgang und Übersprechen

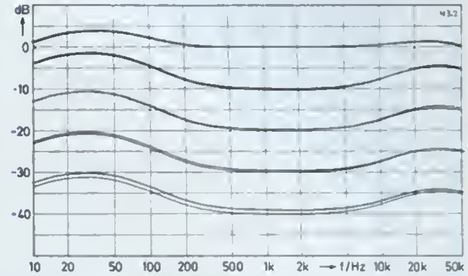


2.7 Wichtige Qualitätskriterien

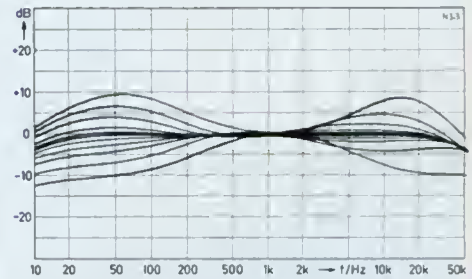
Verstärker PA 1400



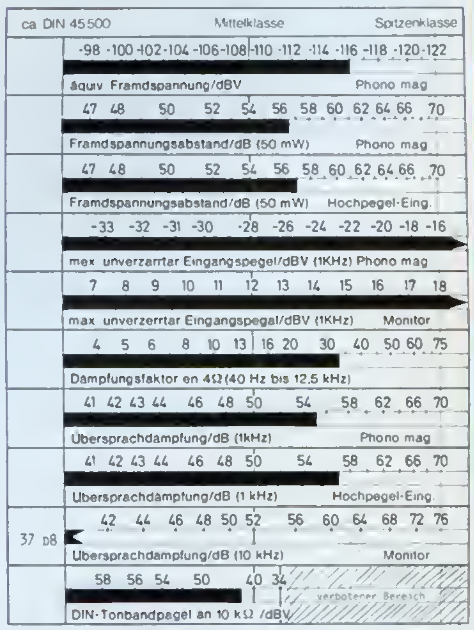
3.1 Frequenzgang über die Eingänge Phono und Aux, gemessen bei 5 bzw. 500 mV Eingangsspannung, sowie Rausch- und Rumpelfilter



3.2 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Loudness), gemessen über Aux, Eingangspegel 500 mV, Ausgang auf Nennpegel (1 kHz) eingestellt (0-dB-Linie)



3.3 Frequenzgang der Klangsteller für Bässe und Höhen, gemessen über Hochpegeleingang Aux in allen Raststellungen



3.4 Wichtige Qualitätskriterien

Ergebnisse unserer Messungen

a) Empfänger TU 1400

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	
FM (UKW)	87,55 bis 108,0 MHz
Skalengenauigkeit (UKW)	
Frequenzabweichung	±0 kHz
Abstimminstrumente	
a) Signalstärkeanzeige	
Vollausschlag für	200 µV
b) Ratiomitteanzeige	
Frequenzabweichung	
gegenüber Rauschminimum	(–)
Empfindlichkeit/Skt.	(–)
Automatische Frequenznachstimmung (AFC)	
Haltebereich (–3 dB)	(–)
Fangbereich	(–)
Frequenzstabilität (190 V / 250 V)	±0 kHz
Ausgangsspannung (±40 kHz Hub)	
Ausgang fixed	700 mV
variable	(–)
Innenwiderstand (1 kHz)	
Ausgang fixed	2,2 kΩ
variable	(–)

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB)	0,8 µV ≙ + 3 dBf
Eingangsempfindlichkeit	
mono 26 dB S + N/N	1,05 µV ≙ +5,5 dBf
stereo 46 dB S + N/N	32 µV ≙ + 35 dBf
Stummabstimmung	
Schaltschwelle	8 µV ≙ 23 dBf
hierbei S + N/N mono	51 dB
hierbei S + N/N stereo	34 dB
Stereoumschaltung	6 µV ≙ 21 dBf
hierbei S + N/N	33 dB

III Wiedergabegüte (U_e = 1 mV, ±40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannung-Abstand		
Fremdspannungsabstand	mono	63 dB
	stereo	59 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	67 dB
	stereo	64 dB
Pilotton-Fremdspannungsabstand		≥55 dB
Pilottonverzerrungen (9,2 kHz)		
a) Intermodulationsanteile		≤0,55 %
b) Oberschwingungsgehalt		≤3,2 %
Klirrfaktor		
f_m = 1 kHz,	±40 kHz Hub	≤0,16 %
	±75 kHz Hub	≤0,24 %
= 250 Hz		≤0,22 %
= 6,3 kHz		≤0,95 %
Übertragungsbereich (–3 dB)		
für Preemphasis 50 µs		15 Hz bis 17,2 kHz
Übersprechdämpfung (1 kHz)		≥37 dB

IV Trennschärfe (Nutzspannung 100 µV)

HF-ZF-Bandbreite	150 kHz
Sperrung (±300-kHz-Selektion)	62 dB
Kreuzmodulationsdämpfung	47 dB
Großsignalselektion	Bild 1.6
Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV)	1,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	93 dB
ZF-Dämpfung	100 dB

b) Plattenspieler RP 1400

I Laufwerk

Rumpel-Fremdspannungsabstand	
a) gemessen mit DIN-Platte 45544, bezogen auf 10 cm/s Schnelle bei 1 kHz	
außen	≥36 dB
innen	≥43 dB
b) gemessen mit Meßkoppler	50 dB
Rumpel-Geräuschspannungsabstand	
a) gemessen wie oben, jedoch bewertet nach DIN	
außen	≥67 dB
innen	≥69 dB
b) gemessen mit Meßkoppler	≥76 dB
Gleichlaufschwankungen	
gemessen mit zentrierter DIN-Platte 45545 bei 33¹/₃ U/min mit EMT 424	
linear	0,08 %
bewertet nach DIN	0,07 %
Bewertung 2 sigma (5 s)	0,082 %
Drehzahl	
a) Abweichung von Nenndrehzahl	
33¹/₃ U/min	±0
45 U/min	±0
b) Einstellbereich	
33¹/₃ U/min	–8,3 / +8,6 %
45 U/min	–8,3 / +8,6 %
c) Verminderung durch Lencoclean mit Tank / Discostat	
außen	±0
innen	±0
d) Hochlaufzeit (33¹/₃ U/min)	2,2 s

II Tonarm und Tonabnehmer

Tonarmgeometrie	
effektive Tonarmlänge	233 mm
Achsenabstand	219 mm
Überhang	14 mm
Kröpfungswinkel	21,5°
Tangentialer Spurfehlwinkel	Bild 2.3
Nulldurchgänge bei	109 / 235 mm
Tonabnehmersystem	AT 12 XE
Übertragungsfaktor	1,9 mVs/cm
Frequenzgang und Übersprechen	
20 Hz bis 20 kHz, gemessen mit Platte Brüel & Kjaer QR 2009	Bild 2.6
Tonarmeigenresonanz (horizontal)	
gemessen mit Platte DG 1099112	Bild 2.4
Vertikaler Spurwinkel	18°
Abtastverhalten	
a) bei 300 Hz, gemessen mit DIN-Platte 45549 maximale noch sauber abgetastete Amplituden	
Auflagekraft 10 mN	80 µm
15 mN	100 µm
20 mN	120 µm
b) bei 10,8 kHz, gemessen mit Shure-Testplatte TTR-103 Abtastverzerrungen bei 29,3 cm Spitzenschnelle	
Auflagekraft 10 mN (1. / 4. Band)	(–)
15 mN (1. / 4. Band)	0,38 / 0,88 %
20 mN (1. / 4. Band)	(–)
Frequenzintermodulation	
gemessen mit DIN-Platte 45542, Frequenzpaar 300 / 3000 Hz, Spitzenschnelle 6 / 1,5 cm/s	
Auflagekraft 10 mN (–6 / 0 dB)	(–)
15 mN (–6 / 0 dB)	0,22 / 0,35 %
20 mN (–6 / 0 dB)	(–)

c) Verstärker PA 1400

I Leistung

Sinusausgangsleistung (f = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 84 W ≙ 25,25 dBV
an 8 Ω	2 × 60 W ≙ 26,75 dBV
Impulsleistung (Sinus-Burst 1/16; f_0 = 1 kHz)	
an 4 Ω	2 × 125 W ≙ 27,0 dBV
an 8 Ω	2 × 80 W ≙ 28,0 dBV
Innenwiderstand (40 Hz bis 12,5 kHz)	
Dämpfungsfaktor an 4 Ω	≥33
Leistungsbandbreite	
an 4 Ω	<10 Hz bis 72 kHz

II Eingangs- / Ausgangswerte

Eingangsempfindlichkeiten (bezogen auf P_N)	
Phono MM	2,1 mV ≙ –53,5 dBV
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	160 mV ≙ –16 dBV
Tape (Monitor)	160 mV ≙ –16 dBV
Übersteuerungsfestigkeit (max. Eingangspegel)	
Phono MM	280 mV ≙ –11 dBV
Phono MC	(–)
Monitor	>11,5 V ≙ +21,5 dBV
Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme	
Cinch	(–)
DIN	0,8 µA ≙ –2 dBµA

III Signal-Rauschspannung-Abstände

Signal-Fremdspannung-Abstand	
Effektivwert / Quasispitzenwert nach DIN 45405	
a) bezogen auf 2 × 5 W	
Phono MM	≥75,5 / 70 dB
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	≥90 / 85 dB
Band (Monitor)	≥90 / 85 dB
b) bezogen auf 2 × 50 mW	
Phono MM	61,5 / 56,5 dB
Phono MC	(–)
Aux, Tuner	62 / 57 dB
Band (Monitor)	62 / 57 dB
Äquivalente Fremdspannung	
Phono magn.	≤ –116 dBV

IV Verzerrungen

Klirrgrad / Intermodulation	
bei 2 × 5 W	≤0,07 %
bei 2 × 50 mW	≤0,2 %

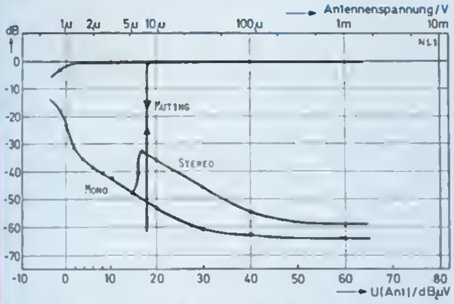
V Frequenzgänge

Übertragungsbereich (–3 dB)	10 Hz bis >87 kHz
Frequenzgang (10 Hz bis 50 kHz)	Bild 3.1
im Bereich 20 Hz bis 20 kHz, Phono	±0,7 dB
Aux, Tuner	–1,5 dB
Gehörrichtige Lautstärkekorrektur	Bild 3.2
Klangsteller	Bild 3.3
Rausch- und Rumpelfilter	
Einsatzfrequenzen	70 Hz / 2,5 kHz
Flankensteilheit	beide 6 dB/Oktave

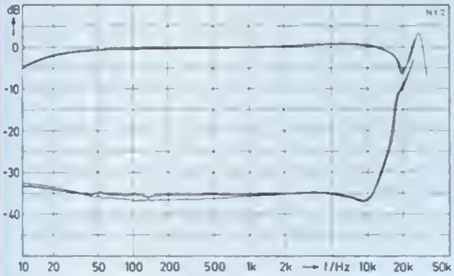
VI Übersprechdämpfungen

Stereo-Übersprechdämpfung (40 Hz / 1 kHz / 10 kHz)	
Phono	58 / 55 / 51 dB
Aux, Tuner	>75 / 57 / 37 dB
Eingangs-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
alle Eingänge	≥75 dB
Monitor-Übersprechdämpfung (10 kHz)	
Hinterband auf Aufnahme (Cinch / DIN)	(–) / 37 dB
Vorband auf Wiedergabe	≥59 dB

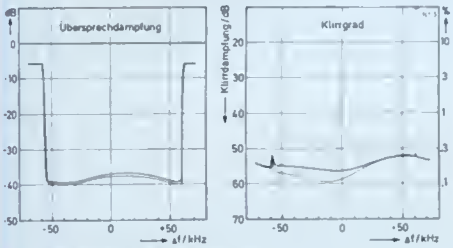
Empfänger TU 1400



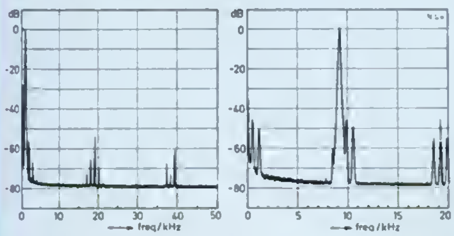
1.1 Signal-Rauschspannung-Diagramm



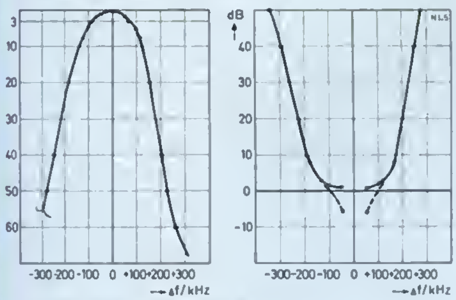
1.2 Frequenzgang und Übersprechen



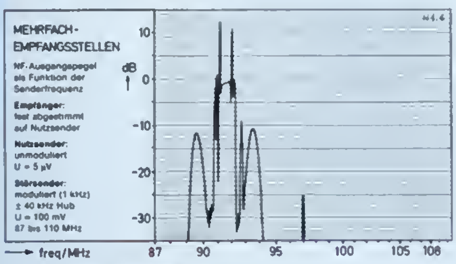
1.3 Verhalten bei Verstimmung



1.4 Pilottonunterdrückung

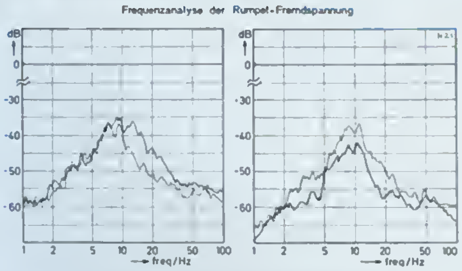


1.5 Wirksame Trennschärfe

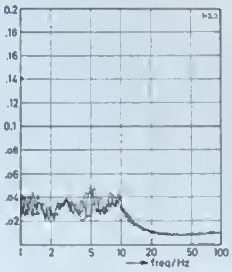


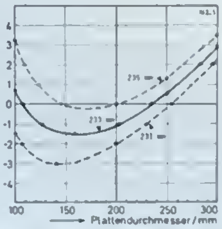
1.6 Großsignalselektion

Plattenspieler RP 1400



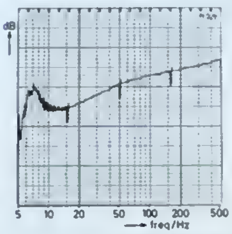
2.1 Frequenzanalyse der Rumpelfremdspannung

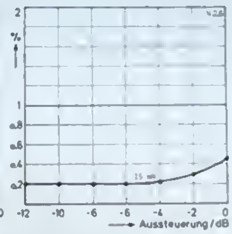




2.2 Frequenzanalyse der Gleichlaufschwankungen

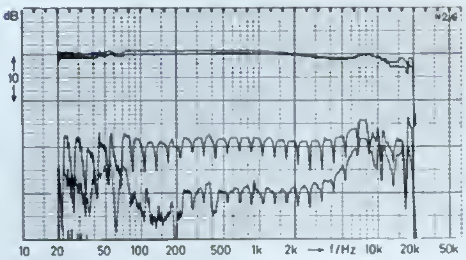
2.3 Tangentialer Spurfehlwinkel



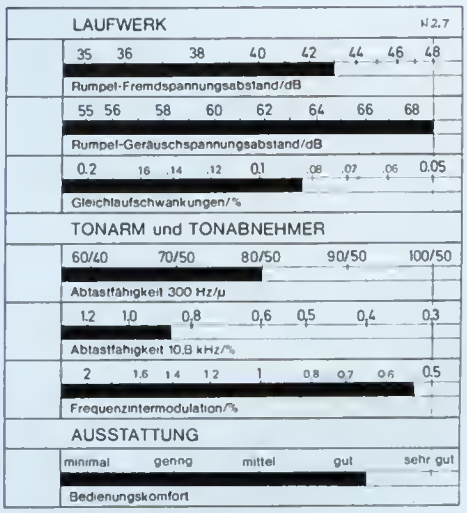


2.4 Tonarmeigenresonanz mit AT 12 XE

2.5 Frequenzintermodulation

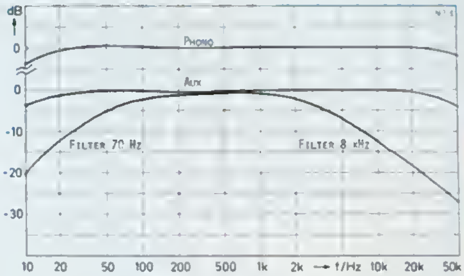


2.6 Frequenzgang und Übersprechen

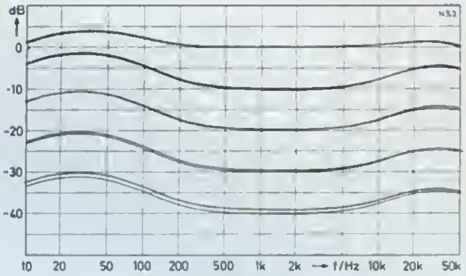


2.7 Wichtige Qualitätskriterien

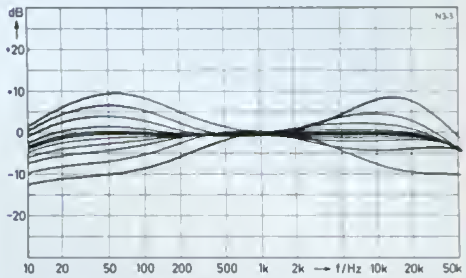
Verstärker PA 1400



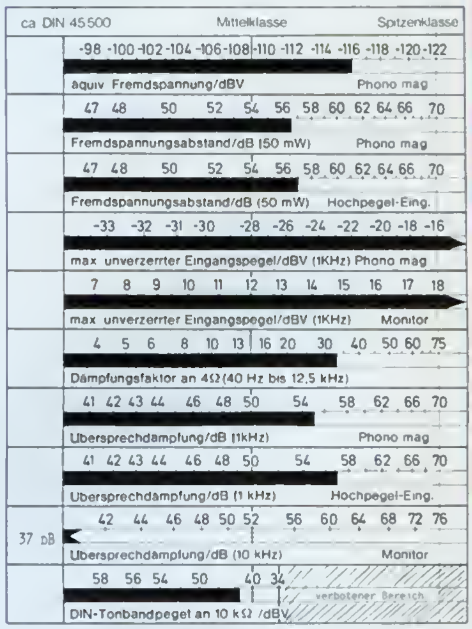
3.1 Frequenzgang über die Eingänge Phono und Aux, gemessen bei 5 bzw. 500 mV Eingangsspannung, sowie Rausch- und Rumpelfilter



3.2 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkekorrektur (Loudness), gemessen über Aux, Eingangspegel 500 mV, Ausgang auf Nennpegel (1 kHz) eingestellt (0-dB-Linie)



3.3 Frequenzgang der Klangsteller für Bässe und Höhen, gemessen über Hochpegeleingang Aux in allen Raststellungen



3.4 Wichtige Qualitätskriterien

reit und kann wahlweise über die Taste „operate" an der Kontrolleinheit oder über die Tasten „power on" und „off" am Infrarotgeber ein- und ausgeschaltet werden. Die Anlage schaltet sich aber auch dann ein, wenn eine der Programmquellen-Wahltasten Phono, Tuner oder Aux gedrückt wird, nicht jedoch bei Tape.

Mit der Fernbedienung können alle Programmquellen einzeln angewählt werden. Beim Tuner können außerdem die acht auf den Stationstasten festeingestellten Programme per Fernbedienung umgeschaltet werden, beim Cassettenrecorder lassen sich sämtliche Laufwerkfunktionen einschließlich Aufnahme und Pause fernsteuern. Hier sollte man jedoch aufpassen, daß man nicht versehentlich die Aufnahmetaste berührt, da sonst möglicherweise eine Aufzeichnung gelöscht werden kann, wenn die Cassette nicht durch Ausbrechen der hierfür vorgesehenen Lasche gesichert ist. Als Warnung ist deshalb die Aufnahmetaste auf dem Fernbedienungsgeber als einzige deutlich rot gekennzeichnet. Etwas verwirrend ist auch die Anordnung der beiden Tasten für schnellen Vorlauf und Rücklauf, die gegenüber der üblichen und auch am Recorder selbst so realisierten Anordnung gerade umgekehrt ist.

Der Plattenspieler muß nach Auflegen der Platte von Hand gestartet werden. Die Fernbedienung ermöglicht bei dieser Komponente nur die Abschaltung (Reject-Funktion).

Weiterhin kann über die Fernbedienung noch die Lautstärke eingestellt werden, wobei der maximal erreichbare Wert durch die Einstellung des Volume-Stellers am Gerät selbst vorgegeben wird. Mit der Taste „muting" kann die Wiedergabe bei Bedarf leise geschaltet werden. Sämtliche Lautstärkeeinstellungen der Fernbedienung werden jedoch unwirksam, wenn die Funktion „volume clear" an der Kontrolleinheit geschaltet ist.

Zusammengenommen erlaubt die Steuereinheit IF 1400 eine bequeme Fernbedienung nahezu aller Funktionen drahtlos von jedem Punkt des Zimmers aus. Was zu tun übrig bleibt, ist eigentlich nur noch das Auflegen bzw. Einlegen und Wenden der Schallplatte bzw. Cassette. Beim Ausschalten der Anlage bleiben die zuletzt eingestellten Programmquellen ebenso wie die Lautstärkeeinstellung gespeichert, desgleichen das zuletzt am Tuner eingestellte Programm.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Zur Vereinfachung der Beurteilung unserer Meßergebnisse haben wir bereits vor längerer Zeit eine laborinterne Punktebewertung eingeführt, die zunächst bei Empfängern angewendet und jetzt auch auf Cassettenrecorder und Verstärker ausgedehnt wurde. Eine entsprechende Beurteilung für Plattenspieler ist derzeit in Vorbereitung.

Da diese Punktebewertung auch dem Laien auf technischem Gebiet einen guten Überblick über die qualitativen Eigenschaften eines Gerätes vermittelt, erübrigt sich ein ausführlicher Einzelkommentar, so daß wir im folgenden nur kurz auf die Besonderheiten der einzelnen Komponenten eingehen müssen.

Der **Empfänger TU 1400** bietet einwandfreie Abstimmgenauigkeit. Die Stationsspeicherung erfolgt sehr einfach und stellt keinerlei Probleme. Als Abstimmhilfe gibt es nur die erwähnte Signalstärkeanzeige, bestehend aus einer fünfstufigen LED-Kette. Hierbei arbeiten die einzelnen Leuchtsegmente mit Schaltcharakteristik, so daß Zwischenwerte nicht ablesbar sind. Der Anzeigebereich ist mit einer oberen Grenze von 200 µV für die Praxis zu gering. Der Ausgangswiderstand ist in Ordnung, er steigt allerdings im Baßbereich schon frühzeitig an und erreicht bei 20 Hz einen Wert von etwa 10 kΩ. Insgesamt werden somit 7 Punkte erreicht.

Die Werte der Eingangsempfindlichkeit entsprechen dem heutigen Stand der Technik guter HiFi-Komponenten, die Bewertung ergibt hier ebenfalls 7 Punkte.

Die Daten aus dem Bereich der Wiedergabegüte sind durchweg zufriedenstellend bis gut, so daß insgesamt eine Bewertung von 5,5 Punkten erzielt wird.

Die Trennschärfe des Gerätes ist mittelmäßig, sowohl, was die HF-ZF-Bandbreite anbetrifft, als auch bezüglich der Werte für Sperrung und Kreuzmodulationsdämpfung (Diagramm 1.5). Die Großsignalselektion (Diagramm 1.6) ist nicht ganz zufriedenstellend. Das Diagramm zeigt ebenso wie ein zweites, das wir bei 100 MHz aufgenommen haben, eine leichte Mehrfachempfangsstelle, die zu einer Abwertung um 1 auf 4 Punkte geführt hat.

Zusammengenommen werden also die folgenden Bewertungen erreicht:

I	**Allgemeine Eigenschaften**	**7 Punkte**
II	**Empfindlichkeit**	**7 Punkte**
III	**Wiedergabegüte**	**5,5 Punkte**
IV	**Trennschärfe**	**4 Punkte**

Damit ergibt sich unter Zugrundelegung unserer Standardgewichtung ×1, ×2, ×2, ×5 ein Gesamtergebnis von 52 Punkten, was einer Einstufung in die Mittelklasse entspricht.

Beim **Plattenspieler RP 1400** sind die am *Laufwerk* gemessenen Daten ausnahmslos gut bis sehr gut. Die Gleichlaufwerte (→ Diagramm 2.2) machen einen sehr guten Eindruck. Die Messung wurde jedoch etwas erschwert durch eine vertikale Tonarmresonanz, die zwei scheinbare Gleichlaufschwankungsfrequenzen bei etwa 5 Hz und 10 Hz vortäuscht, in Wirklichkeit aber mit dem Laufwerk überhaupt nichts zu tun hat. Diese Resonanzen, die auch im Diagramm 2.2 deutlich zu erkennen sind, haben ihre Ursache allein in der Tonarmkonstruktion. Hierdurch werden auch die Meßwerte des Rumpel-Fremdspannungs-Abstandes beeinflußt, insbesondere die auf der DIN-Platte 45 544 *außen* gemessenen Werte. Die übrigen Rumpelwerte lassen jedoch erkennen, daß die tatsächlichen Rumpeleigenschaften des Laufwerks selbst wesentlich besser sind, als diese Werte vorgeben. Insbesondere erwiesen sich auch die mit dem Rumpelmeßkoppler ermittelten Daten als zufriedenstellend bis gut.

Bezüglich des *Tonarms* ist zu bemängeln, daß unserem Testgerät keinerlei Information über den korrekten Wert des einzustellenden Überhangs beilag. Bei den gegebenen Daten für den Achsenabstand und den Kröpfungswinkel ermittelten wir als optimalen Wert für die effektive Tonarmlänge 233 mm. Der Verlauf des sich hierbei ergebenden tangentialen Spurfehlwinkels ist in Diagramm 2.3 dargestellt. Daneben zeigt dieses Diagramm auch die Kurven für den Verlauf bei den Grenzwerten 235 mm bzw. 231 mm. Die Änderung des tangentialen Spurfehlwinkels bei nicht korrekter Einstellung des Überhangs (bzw. der effektiven Tonarmlänge) ist besonders im inneren Bereich der Schallplatte sehr groß, so daß es von großer Bedeutung ist, hier den exakten Wert genau einzustellen.

Das eingebaute *Tonabnehmersystem* AT 12 XE zeigte durchweg gute bis sehr gute Eigenschaften. Obwohl der vertikale Spurwinkel mit 18° eine Idee zu gering ist, ergaben unsere Messungen der Frequenzintermodulation (Diagramm 2.5) einen ausgezeichneten Verlauf. Das System bietet zufriedenstellende Abtastfähigkeit in den Tiefen (300 Hz) und gute Werte in den Höhen (10,8 kHz). Frequenzgang und Übersprechen (Diagramm 2.6) sind zufriedenstellend, der geringe Höhenverlust kann durch entsprechende Anpassung der Verstärker-Eingangskapazität kompensiert werden.

Insgesamt betrachtet ist der RP 1400 ein Plattenspieler der Mittelklasse mit sehr gutem Laufwerk und gutem Tonabnehmersystem. Beim Tonarm handelt es sich um eine einfache Ausführung auf bescheidenem HiFi-Niveau.

Der **Verstärker PA 1400** erreicht bzw. übertrifft die angegebene Nennleistung von 2 × 70 W mit der üblichen Sicherheitsreserve. Der Dämpfungsfaktor ist sowohl im Bereich der Tiefen als auch der Höhen in Ordnung. Die Leistungsbandbreite ist mit einer oberen Frequenzgrenze von 72 kHz allerdings etwas kleiner als der Übertragungsbereich, so daß dynamische Verzerrungen nicht ganz ausgeschlossen werden können. In Kategorie I werden deshalb nur 6 Punkte erreicht.

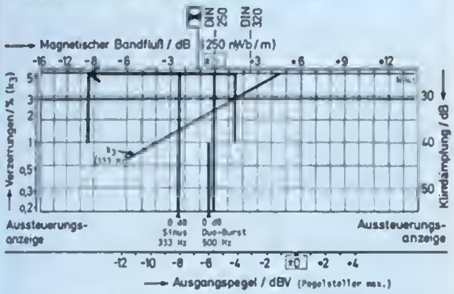
Die Eingangsempfindlichkeiten liegen im üblichen Bereich, die Übersteuerungsfestigkeit ist ausgezeichnet. Der Tonbandaufnahmepegel an der DIN-Buchse könnte etwas größer sein, liegt aber noch gut im DIN-Toleranzbereich.

Alles in allem recht gut sind die Werte des Signal-Rauschspannungabstandes. Sämtliche Einzeldaten liegen hier in ihrer Bewertung sehr dicht beieinander und liefern ein Gesamtergebnis von 6 Punkten.

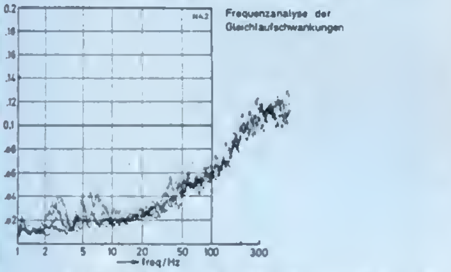
Ähnlich verhält es sich auch mit den Verzerrungen (Klirrgrad und Intermodulation). Hier ist die Endstufe nicht ganz frei von Übernahmeverzerrungen im Nulldurchgangsbereich der Spannung; dennoch werden hier ebenfalls 6 Punkte erreicht.

Die Frequenzgänge (Diagramm 3.1) sind prinzipiell in Ordnung. Die leichte „Verbiegung" im Bereich der unteren Mitten ist auf nicht ganz korrekte elektrische Mittelstellung der Klangsteller in ihrer mechanischen Nullposition zurückzuführen. Der Dämpfungsverlauf der Filter ist zu flach, außerdem liegen die Einsatzpunkte zu früh, insbesondere beim Höhenfilter. Der Gleichlauf des Lautstärkepotentiometers (Diagramm 3.2) ist sehr gut, jedoch setzt die Frequenzgangkorrektur der gehörrichtigen Lautstärke (Loudness) zu früh

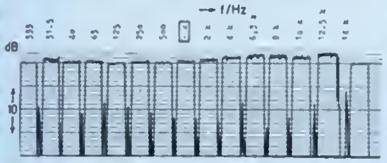
Cassettenrecorder CD 1400



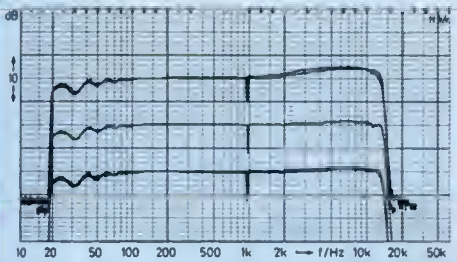
4.1 Aussteuerungsdiagramm, Bandsorte II: DIN-Cr



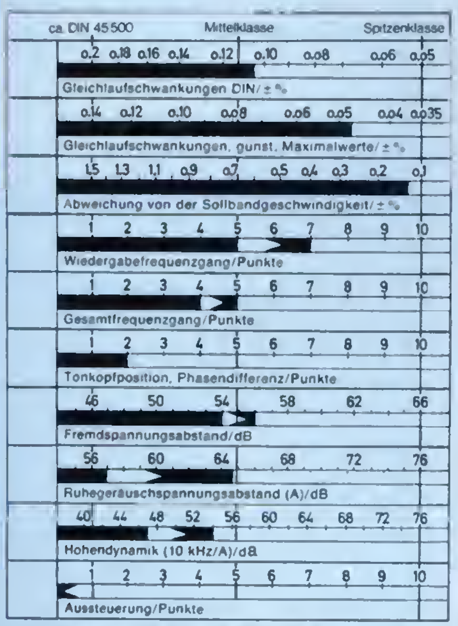
4.2 Frequenzanalyse der Gleichlaufschwankungen



4.3 Wiedergabefrequenzgang, 3180/70 µs



4.4 Gesamtfrequenzgang, Bandsorte II: DIN-Cr. Oben: mit Dolby, Mitte: Mono (L+R), unten: ohne Dolby



4.5 Wichtige Qualitätskriterien, Bandsorte II: DIN-Cr

Ergebnisse unserer Messungen d) Cassettenrecorder CD-1400	II: DIN-Cr	IV: Metal
I Allgemeine Betriebseigenschaften		
Umspulgeschwindigkeit	0,9 m/s	
relativ zur Wiedergabegeschwindigkeit	19fach	
Umspulzeit für C 60-Cassette	80 s	
Gefahr einer Bandbeschädigung	nein	
Zeit bis zum Sicherheitsstop nach Klemmen des Aufwickelkerns	1,5 s	
Fehlbedienungssicherheit	ja	
II Eingänge / Ausgänge		
DIN-Stromeingang		
Empfindlichkeit für $k_3 = 3$ %	0,16 µA ≙ −16 dBµA	0,23 µA ≙ −12,5 dBµA
Übersteuerungsgrenze	> 12,5 µA ≙ > 22 dBµA	
Äquivalente Fremd- / Geräuschspannung	−61 / −75 dBµA	
Eingangsimpedanz	15 kΩ	
Günstiger Eingangspegelbereich	−7 bis > 22 dBµA	−5 bis > 22 dBµA
Monitorausgang	Cinch	
Ausgangspegel	Bild 4.1	
Entkoppelung	ja	
III Aussteuerungseigenschaften		
Aussteuerungsdiagramm	Bild 4.1	
Anzeige bei Dolby-Pegel (Wiedergabe)	+3 vu	
Verminderung des Obertongehaltes bei Vollaussteuerung mit Duo-Burst (mit Dolby)	−14 dB ≙ −2 Punkte	−4 dB ≙ +6 Punkte
Aussteuerungsgrenzwerte		
Übersteuerungsbeginn bei kritischen / sehr kritischen Programmstellen oberhalb Anzeige	−8 / −14 vu	+2 / −4 vu
IV Klangliche Eigenschaften		
Gleichlaufschwankungen		
kleinste / größte gemessene Werte		
a) DIN, 2-Sigma-bewertet (EMT 424)		
nur Wiedergabe	0,07 / 0,085 %	
Eigenaufnahme **(DIN)**	0,05 / **0,10** %	
b) linear (unbewertet)		
Eigenaufnahme	0,14 / 0,30 %	
Abweichung der mittleren Bandgeschwindigkeit	+0,13 %	
Wiedergabefrequenzgang	Bild 4.3	
spurbreitenkorrigiert: links / rechts	7 / 5 Punkte	
Gesamtfrequenzgang (links / rechts)		
ohne Rauschverminderung	5 / 5 Punkte	7 / 5 Punkte
mit Dolby-Rauschverminderung	5 / 4 Punkte	5 / 5 Punkte
Azimut, Monofrequenzgang, Fremdbandwiedergabe		
a) absolute Justage	+2 Punkte	
obere Frequenzganggrenze nach DIN	> 10 bis > 12,5 kHz	
b) relative Justage	(−)	
obere Frequenzganggrenze nach DIN	(−)	
Dynamik (Effektivwerte)		
ohne / mit Dolby-Rauschverminderung		
Fremdspannungsabstand	54 / 56 dB	57 / 60 dB
Ruhegeräuschspannungsabstand	57 / 65 dB	60 / 67 dB
Höhendynamik 10 kHz	47 / 54 dB	53 / 61 dB
Höhendynamik 14 kHz	40 / 46 dB	49 / 55 dB
Empfohlene Bandsorte	(−)	(−)
V Punktebewertung		
Allgemeine Betriebseigenschaften	7	7
Eingänge / Ausgänge	5	5
Praxisgerechte Aussteuerung	0	3
Klangliche Eigenschaften (Gleichlauf / Frequenzgang / Dynamik)	6 / 5 / 4,5	6 / 5 / 7
Gesamtbewertung	43 Punkte	54 Punkte

ein, so daß man sie möglichst ausgeschaltet lassen sollte.
Die fünfstufige Pegelanzeige erreicht schon etwa 10 dB unter Vollaussteuerung ihre Maximalanzeige. Die Charakteristik erreicht fast die einer Spitzenwertanzeige, allerdings ist die Rücklaufzeit zu kurz. In der Praxis haben diese Anzeigen deshalb kaum einen sinnvollen Nutzen, da sie außerdem für eine kontinuierliche Pegelanzeige zu grob abgestuft sind.
Abschließend werden zur besseren Übersicht nochmals die einzelnen Punktebewertungen zusammengestellt:

I	**Leistung**	**6 Punkte**
II	**Eingangs- / Ausgangswerte**	**9 Punkte**
III	**Signal-Rauschspannung-Abstände**	**6 Punkte**
IV	**Verzerrungen**	**6 Punkte**
V	**Frequenzgang**	**5 Punkte**
VI	**Übersprechdämpfungen**	**6 Punkte**

Dies ist ein durchweg ausgeglichenes Ergebnis, das unter Anwendung unserer Standardgewichtung ×2, ×1, ×3, ×2, ×1, ×1 eine Gesamtbewertung von 62 Punkten liefert. Der PA 1400 kann somit alles in allem in die solide Mittelklasse eingestuft werden.
Beim **Cassettenrecorder CD 1400** ergaben unsere Messungen einen mittleren Wert für die Umspulgeschwindigkeit. Die Zeit bis zum Abschalten des Laufwerks nach einem Klemmen der Cassette ist mit 1,5 s kurz genug, um Bandbeschädigungen auszuschließen. Das Laufwerk ist fehlbedienungssicher, auch bei gleichzeitiger Bedienung mehrerer Tasten, so daß in Kategorie I ein Ergebnis von 7 Punkten erreicht wird.
Der DIN-Stromeingang bietet ordentliche Werte, die dem Standard dieser Klasse entsprechen. Die Unterschiede zwischen Cr-Band und Metal bei den Angaben für Empfindlichkeit und günstigen Eingangspegelbereich sind auf die verschieden hohe Bandaussteuerbarkeit dieser Sorten zurückzuführen. In beiden Fällen erreicht der CD 1400 in dieser Kategorie 5 Punkte.
Die Aussteuerungseigenschaften für Cr-Band können dem Aussteuerungsdiagramm (4.1) entnommen werden. Das entsprechende Diagramm für Metal-Tape (ohne Abbildung) zeigt eine um mehr als 6 dB bessere Höhenaussteuerbarkeit, während die Aussteuerbarkeit in den Tiefen (333 Hz) nur um etwa 3,5 dB höher ist.
Bei den Aussteuerungs*anzeigen* handelt es sich um korrekt arbeitende vu-Meter mit kleinem Umpolfehler. Die dynamische Skalengenauigkeit der Instrumente ist zufriedenstellend, jedoch werden die Halbschwingungen kaum getrennt bewertet. Die Anzeigecharakteristik des „indicator" entspricht Effektivwert (RMS), die Anzeigeschnelligkeit ist extrem hoch, die dynamische Skalengenauigkeit auch hier zufriedenstellend. Der „Frequenzgang" der Anzeigen weist einen Baßabfall auf und verläuft in den Höhen linear. Wegen der fehlenden Höhenanhebung ergab unsere Untersuchung mit dem Duo-Burst bei Aussteuerung bis zur Anzeige 0 vu eine deutliche Verminderung des Obertongehaltes des Testsignals, die bei Cr-Band −14 dB betrug und sogar zu einer negativen Punktebewertung führte. Bei Metal-Tape fällt diese Verminderung wegen der besseren Höhenaussteuerbarkeit dieses Bandes naturgemäß geringer aus, so daß wir hier eine Bewertung von +6 Punkten errechneten. Aufgrund der beschriebenen Unterschiede erhält der CD 1400 als Gesamtbewertung in der Kategorie der praxisgerechten Aussteuerungseigenschaften 0 Punkte bei Cr-Band und +3 Punkte bei Metal.
Die vierte Kategorie (Klangliche Eigenschaften) unterteilt sich in die Bereiche Gleichlaufschwankungen, Frequenzgang und Dynamik.
Die Werte der Gleichlaufschwankungen unseres Testgerätes erwiesen sich als für einen Cassettenrecorder außergewöhnlich gut, so daß wir diesen Bereich mit 6 Punkten bewerten konnten.
Die Wiedergabefrequenzgänge sind insgesamt ordentlich, allerdings zeigte hier der rechte Kanal eine deutliche Höhenanhebung, die auch bei den Gesamtfrequenzgängen mit Cr-Band auftritt, nicht jedoch bei Metal-Tape. Auch in diesem Bereich haben wir aus Platzgründen nur die Diagramme für Cr-Band abgebildet. Die entsprechenden Kurven für Metal-Tape sehen, insbesondere mit Dolby, noch günstiger aus.
Die absolute Tonkopfjustage beurteilen wir aus den Mono-Frequenzgängen, die mit verschiedenen Cassetten gemessen werden. Auch in dieser Hinsicht erwies sich unser Testgerät als außergewöhnlich gut.
Die Bewertung der Gesamtfrequenzgänge wird leider durch das MPX-Filter negativ beeinflußt. Dieses Filter setzt zu früh ein, so daß die Kurven bei hohen Frequenzen aus dem Toleranzfeld für 7 bzw. 8 Punkte herausfallen, die ohne dieses Filter hätten vergeben werden können.
Im Bereich der Dynamik werden durchweg zufriedenstellende Werte erreicht. Anzumerken ist noch, daß die Höhenaussteuerbarkeit durch die Bandsättigung begrenzt ist, so daß bei Übersteuerung Differenztöne deutlich hörbar werden.
Nach unserer Klassifizierung (→ HiFi-Stereophonie 9/79) sind für den CD 1400 folgende Bandsorten zu empfehlen:
Cr: II B-B
Metal: IV B-B
Die Punktebewertungen der einzelnen Kategorien sind am Ende der Tabelle der Ergebnisse unserer Messungen übersichtlich zusammengestellt. Mit einem Gesamtergebnis von 43 Punkten (für Cr-Band) bzw. 54 Punkten (für Metal-Tape) erreicht der CD 1400 ein für diese Preisklasse beachtliches Niveau. Mit dem Ergebnis für Cr-Band würde er in dem Testfeld unseres Vergleichstests in HiFi-Stereophonie 5/80 in der Spitzengruppe rangieren. Das Ergebnis für Metal-Tape ist ebenfalls sehr gut und reiht den CD 1400 gleichermaßen in die derzeitige Spitzengruppe der Metal-Recorder ein, wie ein Vergleich mit den Testergebnissen in HiFi-Stereophonie 6/80 zeigt.

Betriebs- und Musikhörtest

Die verschiedenen Bedienungsmöglichkeiten, insbesondere mit der Infrarotfernbedienung, wurden oben ausführlich beschrieben. Unsere Testanlage arbeitete in allen Funktionen einwandfrei. Dabei ist die Bedienung sowohl an den Geräten selbst als auch mit der Fernsteuerung nach kurzer Eingewöhnungszeit einfach und übersichtlich.
Zum Hörtest schlossen wir zwei Boxen Technics SB 10 (Test in diesem Heft) an. Hiermit wurde bei Phonobetrieb HiFi-Lautstärke etwa in Position 6 (von 10) des Lautstärkestellers erreicht. Bei dieser Einstellung war bei abgehobenem Tonarm nur ganz minimales Brummen und Rauschen über die Boxen zu hören, das aber in üblicher Hörentfernung so gut wie nicht mehr wahrnehmbar war. Das Klangbild erwies sich als standfest in den Bässen, durchsichtig in den Mitten und klar und feingezeichnet in den Höhen.
Der Empfänger TU 1400 lieferte gute Empfangsergebnisse, konnte allerdings bei weit entfernten und selektivitätskritischen Stationen die Leistungen unseres Referenzempfängers nicht erreichen, was nach den Meßergebnissen ja auch nicht zu erwarten war. Die Wiedergabe ungestört einfallender Sender erwies sich als tadellos, das Klangbild zeichnete sich aus durch Offenheit und saubere Durchzeichnung. Der Cassettenrecorder bot ebenfalls einwandfreie Klangqualität, die dem Niveau seiner Geräteklasse entspricht.

Zusammenfassung

Die Modellreihe 1400 aus der Philharmonic HiFi-Serie von Nordmende erzielte in unserem Test durchweg ordentliche Ergebnisse sowohl bei den Labormessungen als auch im praktischen Betriebs- und Hörtest. Im einzelnen wurden die folgenden Gesamtbewertungen erreicht:

Empfänger TU 1400	**52 Punkte**
Cassettenrecorder CD 1400 (Cr / Metal)	**43 / 54 Punkte**
Verstärker PA 1400	**62 Punkte**

Für den Plattenspieler existiert derzeit noch keine Punktebewertung, jedoch zeigten unsere Untersuchungen, daß auch der RP 1400 wie die anderen Komponenten insgesamt in die solide Mittelklasse einzustufen ist.
Somit ist die Preis/Qualität-Relation sowohl für die Einzelkomponenten als auch für die gesamte Anlage durchaus als sehr günstig zu bezeichnen.
Die Anlage bietet — eingebaut in das Rack HR 955 — ein gefälliges Äußeres, ist relativ kompakt in den Abmessungen und einfach und übersichtlich in der Bedienung. Mit der zusätzlich lieferbaren Fernsteuerung IF 1400 können nahezu sämtliche Funktionen bequem vom Sofa aus bedient werden.
Der Fortschritt der Technik hat es mit sich gebracht, daß solchermaßen grundsolide HiFi-Qualität heute zu einem Preis verfügbar ist, der noch vor wenigen Jahren nicht für möglich gehalten worden wäre. mth

Test

Lautsprecherboxen



Technics SB 7 und SB 10

Die japanische Firma Matsushita, die ihre HiFi-Produkte unter der Markenbezeichnung Technics vertreibt, gehört seit einiger Zeit nicht nur zu den größten, sondern auch zu den innovationsfreudigsten HiFi-Herstellern der Welt. Dabei zögert man offenbar nicht, immer wieder sehr teure imagebildende High-End-Produkte vorzustellen, deren einzelne Komponenten später dann auch in Geräten verwendet werden, die zu diskutablen Preisen angeboten werden.

Dies war z. B. bei der extrem teuren Vor-/Endverstärker-Kombination SU-A 2 / SE-A 1 (vgl. Test in HiFi-Stereophonie 1/79) der Fall, und es gilt ebenso für den ebenfalls in 1/79 getesteten Bändchen-Hochtöner EAS-10 TH 1000, den man in einer weniger aufwendigen Form in den beiden neuen Boxen SB 7 und SB 10 wiederfindet.

Damit ist es aber, was Innovationen betrifft, bei diesen neuen Boxenmodellen noch nicht getan. Auch bei den Mitten- und Tieftönern sind neue Konstruktionsprinzipien angewandt.

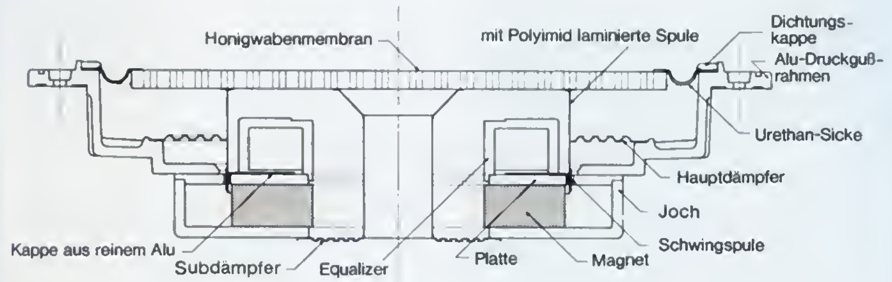
Bild I zeigt den Querschnitt durch den 320-mm-Tieftöner der SB 10. Wie man sieht, besteht die Membran aus einer flachen Scheibe mit 250 mm Durchmesser, deren Kernstück eine axialsymmetrische Honigwabenstruktur aus leichtem Aluminium ist, die sandwichartig auf jeder Seite mit einer Aluminiumfolie überzogen ist (Bild II). Die Waben werden zum Mittelpunkt hin immer kleiner. Damit nimmt die Masse der Membran zum Mittelpunkt hin zu, wodurch auch die Knotenlinien der Eigenschwingung näher dorthin rücken, wo sie besser beherrschbar sind. Die Schwingspule dieses Lautsprechers hat einen Durchmesser von 160 mm und treibt die Membran entlang einer solchen Knotenlinie an.

Der Tieftöner der SB 7 ist ähnlich aufgebaut, jedoch erfolgt der Antrieb der Membran von einer im Durchmesser kleineren Schwingspule aus, mit der ein Konus verbunden ist, der wiederum entlang einer Knotenlinie an der Membran angreift.

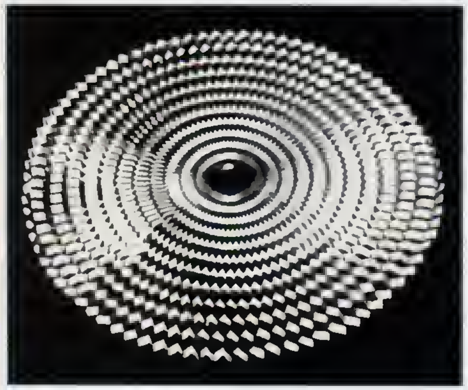
Die Mittentonchassis dieser beiden Boxen sind ganz ähnlich aufgebaut. Auch bei ihnen bestehen die Membranen aus Honigwaben-Sandwichscheiben. Bei diesem Konstruktionsprinzip ist es wesentlich einfacher, Partialschwingungen der Membranen zu vermeiden. Ein weiterer Vorteil liegt darin, daß das akustische Zentrum bei dieser Bauweise in den Mittelpunkt der Membranen fällt, so daß eine phasenlineare Abstrahlung gewährleistet wird, ohne daß Tief-, Mitten- und Hochtöner geometrisch gegeneinander versetzt werden müssen.

Auch den frequenzabhängigen Eigenschwin-

Technische Daten (nach Angaben des Herstellers)	**SB 7**	**SB 10**
Prinzip	Dreiwegbox, geschlossen, akustisch bedämpft	Dreiwegstandbox, geschlossen, akustisch bedämpft
Tieftöner	250-mm-Honigwabenmembran	320-mm-Honigwabenmembran
Mittentöner	80-mm-Honigwabenmembran	80-mm-Honigwabenmembran
Hochtöner	Bändchenhochtöner	Bändchenhochtöner
Impedanz	8 Ω	8 Ω
Nenn- / Musikbelastbarkeit	90 / 130 W	100 / 150 W
Frequenzumfang	34 Hz bis 125 kHz	28 Hz bis 125 kHz
Übergangsfrequenzen	600 / 5000 Hz	450 / 5000 Hz
Gewicht	19 kg	32 kg
Abmessungen (H × B × T in mm)	630 × 360 × 318	711 × 402 × 318
Ungefährer Preis	700 DM	1300 DM



I Schnittzeichnung des Tieftöners der SB 10 mit Honigwaben-Sandwichmembran

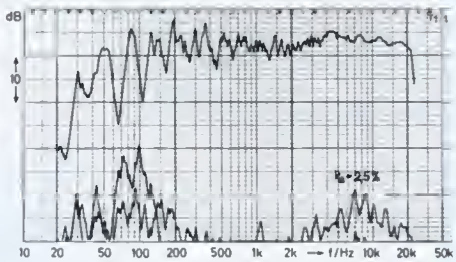


II Die Honigwabenstruktur aus leichtem Aluminium mit axialsymmetrischer Verkleinerung der Wabenzellen

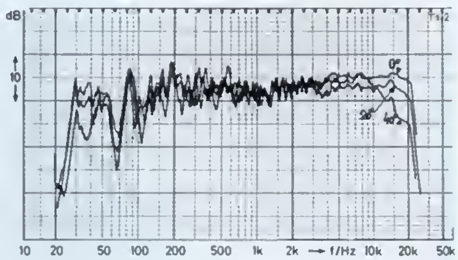


III Schnitt durch eine SB 10

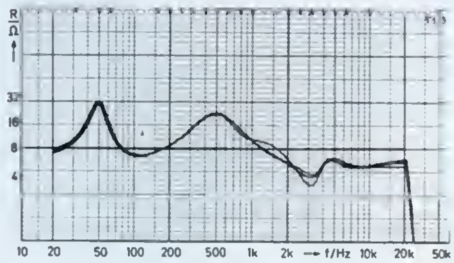
Technics SB 7



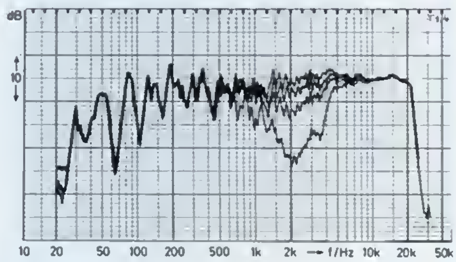
1.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



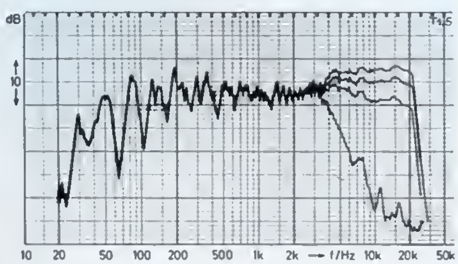
1.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0°, 20°, 40°



1.3 Impedanzverlauf beider Exemplare

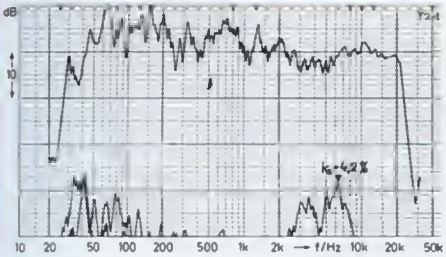


1.4 Wirkungsbereich des Mittenstellers (+2 dB / normal / −8 dB)

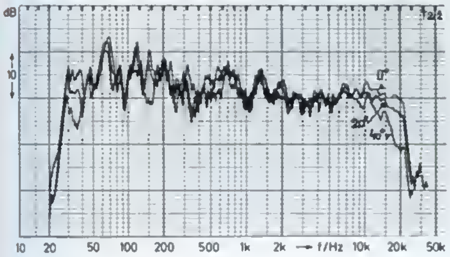


1.5 Wirkungsbereich des Höhenstellers (+3 dB / normal / −7 dB)

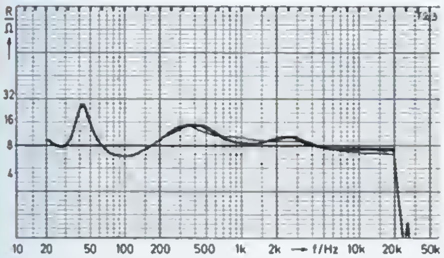
Technics SB 10



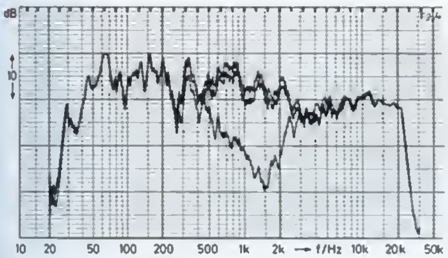
2.1 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



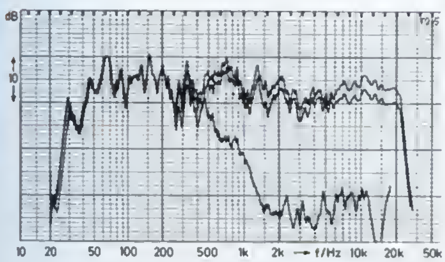
2.2 Rundstrahlverhalten für die Hörwinkel 0°, 20°, 40°



2.3 Impedanzverlauf beider Exemplare



2.4 Wirkungsbereich des Mittenstellers (+2 dB / normal / −8 dB)



2.5 Wirkungsbereich der Höhen- und Mittensteller (+3 dB / +2 dB / normal / −7 dB / −8 dB)

Ergebnisse unserer Messungen	SB 7	SB 10
Schalldruckkurve hierbei elektrische Leistung hierbei Lautstärke entsprechend (f_0 = 1 kHz, B = 300 Hz)	Bild 1.1 10 W (8 Ω) 79 dB	Bild 2.1 10 W (8 Ω) 81 dB
Rundstrahlverhalten	Bild 1.2	Bild 2.2
Impedanzverlauf hieraus Baßeigenresonanz	Bild 1.3 50 Hz	Bild 2.3 43 Hz
Praktische Betriebsleistung	1,8 W (8 Ω)	3,4 W (8 Ω)

gungen des Gehäuses hat man bei Technics einige Aufmerksamkeit gewidmet und die Gehäuse der neuen Boxen mit schwingungsdämpfenden Verstärkungen versehen. Bild III zeigt einen Querschnitt durch die SB 10.
Beide Boxen sind mit Klangstellern für Mitten und Höhen, mit Sicherungsautomaten zum Überlastschutz aller drei Chassis und einer optischen Überlastanzeige versehen. Die mit akustisch sehr durchlässigem Stoff überzogenen Frontverkleidungen können leicht abgenommen werden. Die mitgelieferten Spezialkabel werden mittels spezieller Schraubklemmen an den Boxen befestigt. Die mehrsprachige Bedienungsanleitung ist, wie immer bei Technics, vorbildlich.

Messungen

Die Messungen wurden wie üblich in unserem Abhörraum durchgeführt, wobei die SB 7 auf einem rund 100 cm hohen Podest schräg zur Raumlängsachse ausgerichtet war. Die SB 10 stand genauso ausgerichtet auf einem 30 cm hohen Fußgestell.
Das Meßmikrophon befand sich in 2 m Abstand. Als Meßsignal wurde gleitender Sinus von 20 Hz bis 20 kHz verwendet. Zur Messung des Einflusses des Hörwinkels auf die Schalldruckkurve wurde das Mikrophon in 2 m Abstand um die Winkel 20° und 40° ausgeschwenkt und die entsprechenden Schalldruckkurven mit der 0°-Kurve übereinandergeschrieben. Die angegebenen Lautstärken sind auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz bezogen.
Aus den Kurven der elektrischen Impedanz ist die Baßeigenresonanz zu entnehmen. Die praktische Betriebsleistung wurde im Monobetrieb mit rosa Rauschen gemessen. Es ist dies die elektrische Leistung, die man einer Box zuführen muß, damit der Schalldruckpegel in 1 m Abstand 91 dB beträgt. Ferner wurde untersucht, welche tiefste Frequenz die Boxen noch sauber mit welchem Pegel und welchen Pegel sie bei 70 Hz sauber abzustrahlen vermögen.

Musikhörtest und Kommentar

SB 7

Hört man rosa Rauschen ab, so stellt man fest, daß die Box sehr breitbandig ohne Hervorhebung bestimmter Frequenzbereiche überträgt. Zum Abhören wurden dann die Klangsteller für die Mitten und Höhen jeweils um 2 dB angehoben. Das Klangbild ist in dieser Einstellung völlig ausgewogen, die Höhen werden brillant und sauber wiedergegeben, die Bässe kommen stark, trocken, Impulse werden konturiert durchgezeichnet. Die Schalldruckkurve steht völlig im Einklang mit diesem Hörergebnis. Das Rundstrahlverhalten ist sehr gut, der Wirkungsbereich der Klangsteller mehr als ausreichend. Die Frontabdeckung hat keinen Einfluß auf das Hörergebnis. Meßtechnisch ergibt sich eine Dämpfung von kaum 1 dB im Bereich 4 bis 20 kHz.
Die SB 7 strahlt bei 20 Hz noch einen Pegel von 88 dB sauber ab. Bei 70 Hz beträgt der noch sauber abgestrahlte Pegel 87 dB. Das Impedanzverhalten der SB 7 ist eher ungewöhnlich, dürfte jedoch 4-Ω-Verstärkern keine Schwierigkeiten bereiten.

SB 10

Im Hörtest konnten Unterschiede zwischen der SB 10 und der SB 7 nur im Baßbereich festgestellt werden. Auch die SB 10 klingt sehr ausgewogen, natürlich und verfärbungsfrei, im Baß überaus kräftig und impulsfest. Auch bei der SB 10 waren die Mitten- und Höhensteller für den Musikhörtest um 2 dB angehoben.
Die Schalldruckkurve zeigt eine ansteigende Tendenz zu den Bässen hin. Daraus könnte man schließen, daß die Boxen doch unterschiedlich klingen müßten. Dies läßt sich jedoch leicht dadurch erklären, daß die SB 10 sich nur 30 cm über dem Boden befand, die SB 7 jedoch 100 cm, was sich bei der ohnehin baßstärkeren SB 10 noch zusätzlich baßverstärkend auswirken mußte. Das Klirrgradverhalten der SB 10 ist im Baßbereich noch besser als dasjenige der SB 7.
Die SB 10 strahlt bei 20 Hz noch einen Pegel von 96 dB (!) sauber ab und bei 75 Hz 87 dB. Bei beiden Boxen fiel auf, daß sie ihre eigentliche Klangqualität erst bei HiFi-Lautstärke offenbaren. Bei leisen Pegeln wirken sie nicht sonderlich vital. Dies hängt zweifellos mit ihrem infolge der akustischen Bedämpfung mäßigen Wirkungsgrad zusammen. Bei Vorführungen im Fachhandel ist daher unbedingt eine angemessene Lautstärke zu fordern, weil sonst qualitativ schlechtere, aber lautere Boxen bevorzugt werden könnten.

Zusammenfassung

Mit den Modellen SB 7 und SB 10 bietet Technics zwei Boxen an, die, was Klangneutralität, Klangdefinition und Sauberkeit der Höhen betrifft, auch verwöhnten europäischen Ansprüchen voll gerecht werden. Die eigentliche Stärke der Boxen liegt zweifellos im Baßbereich und im Bereich der Höhen, gewiß eine Folge der in diesen Bereichen besonders wirksamen technischen Innovationen. Die Fertigung ist, wie immer bei Technics, über jede Kritik erhaben. Br.

Deutsches High-Fidelity Institut e.V.

DHFI

1963 bis 1980: 17 Jahre — 50 Grundseminare

Schon kurz nach seiner Gründung vor 18 Jahren begann das Deutsche High-Fidelity Institut e. V. seine Seminare zur Schulung und Information für Fachkräfte aus Industrie und Handel.
Das 1. Grundseminar fand im Oktober 1963, das 50. Grundseminar vom 23. bis 25. April 1980 in Bad Lauterberg statt.
In diesen Grundseminaren werden technische und kulturelle Grundlagen der High-Fidelity vermittelt. Die Teilnehmer erwerben mit der bestandenen Abschlußprüfung die Qualifikation „Vom Deutschen High-Fidelity Institut anerkannter High-Fidelity Fachberater" und erhalten darüber eine Urkunde (bisher über 3100!).
Wenn ein Fachgeschäft einen vom DHFI anerkannten Fachberater beschäftigt und außerdem angemessene Vorführ- und Vergleichsmöglichkeiten von HiFi-Anlagen (Hörvergleich verschiedener Erzeugnisse) bietet, kann es in das Register „Vom DHFI anerkannter High-Fidelity Fachhändler" eingetragen werden und entsprechendes Werbematerial erhalten. Damit wird der Endverbraucher auf die Möglichkeit qualifizierter Fachberatung in diesen Geschäften hingewiesen.

HiFi-Tage 1980

In diesem Jahr fanden drei Wochenend-Veranstaltungen „HiFi-Tage" statt, die reges Besucherinteresse fanden. Im einzelnen wurden folgende Besucherzahlen ermittelt:

8./9. März Garmisch-Partenkirchen:	7100
12./13. April Göttingen:	10000
3./4. Mai Osnabrück:	12000

Diese im Vergleich zu früheren Ergebnissen deutlich gesteigerten Zahlen konnten nicht zuletzt durch die verstärkte Vorwerbung erzielt werden. Bei allen drei Veranstaltungen war es gelungen, in Zusammenarbeit mit den jeweiligen Tageszeitungen Sonderbeilagen zu erstellen, die auch von den Mitgliedsfirmen durch Anzeigen unterstützt wurden.



Das neue Firmengebäude der National Panasonic in Hamburg

Ordentliche Mitgliedschaft

Die Firma
Kraus System Elektronik GmbH & Co., 6000 Frankfurt 61,
ist mit sofortiger Wirkung Ordentliches Mitglied des DHFI.
Die bisherige Ordentliche Mitgliedschaft der Firma JWS audiosystem GmbH wird auf die Firma
audio-technica Deutschland GmbH, 6000 Frankfurt 60,
die die Originalprodukte der Firma audio-technica Japan vertreibt, übertragen.

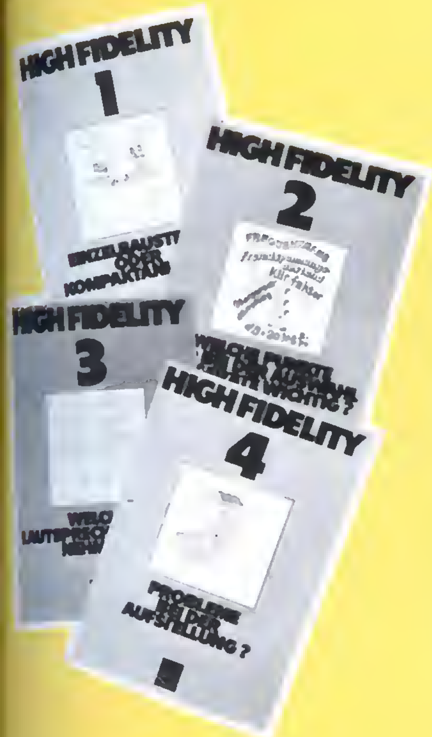
National Panasonic

Ende Mai feierte die National Panasonic Vertriebsgesellschaft mbH das Richtfest ihres neuen Firmengebäudes in Hamburg, Winsbergring. Das Gebäude, verkehrsgünstig und attraktiv in der Nähe des Volksparkstadions gelegen und mit einer umfangreichen Lagerhalle verbunden, bietet allen 250 Hamburger Mitarbeitern der japanischen Firma Platz.

Personalien

Mit Wirkung vom 30. Juni 1980 schied Dipl.-Kfm. Bernhard Husmann, Mitglied des Vorstands der Telefunken Fernseh und Rundfunk GmbH, Hannover, einvernehmlich aus den Diensten des Unternehmens aus. Bernhard Husmann steht dem Unternehmen noch weiterhin beratend zur Verfügung.

Ratgeber für Anfänger



Eine Einführung in die High-Fidelity und Stereophonie

Diese Reihe wurde, in Zusammenarbeit mit dem Verlag G. Braun, vom Deutschen High-Fidelity Institut e. V., DHFI, herausgebracht

Heft 1
EINZELBAUSTEINE ODER KOMPAKT-ANLAGE?

Heft 2
WELCHE PUNKTE SIND BEI DER AUSWAHL DER GERÄTE WICHTIG?
Eine Hilfestellung für die Beurteilung einer HiFi-Anlage (außer Lautsprecherboxen)

Heft 3
WELCHE LAUTSPRECHERBOXEN NEHMEN?
Eine Hilfestellung für die Beurteilung und den Kauf von Boxen

Heft 4
PROBLEME BEI DER AUFSTELLUNG?
Hinweise und Lösungsvorschläge mit zahlreichen Beispielen

Alle 4 Hefte DM 10,— + Porto

Die Hefte können Sie über den Fachhandel oder direkt vom Verlag beziehen

VERLAG G. BRAUN
POSTFACH 1709
7500 KARLSRUHE 1

Bestellkarte



Einführungen und Gesamtredaktion:
Dipl.-Phys. KARL BREH

HIFI-STEREOPHONIE TEST '80/81
200 Bausteine im Test
Allgemeinverständlicher Einführungstext
Entwicklungstendenzen werden aufgezeigt
Aktuell · Informativ · Umfassend

HIGH-FIDELITY JAHRBUCH 10
Der Marktführer
Über 1500 HiFi-Bausteine mit Bild und technischen Daten
(Erscheint Mitte August)

Ich/Wir bestellen

________ Exemplar/e Test '80/81 zu DM 22,– + Porto (je Buch)

________ Exemplar/e Jahrbuch 10 zu DM 23,– + Porto (je Buch)

Bestellkarte

HIFI-STEREOPHONIE
SCHALLPLATTENKRITIK
AUSGABE '80

Gesamtredaktion: KARL BREH

Alle Schallplattenrezensionen im Bereich der E-Musik eines Jahrgangs der Zeitschrift HiFi-Stereophonie

Ein kritischer Spiegel des aktuellen Marktangebotes

Zusätzliche Informationen mit Fotos über Schallplatten und Künstler

Index aller Interpreten



Ich/Wir bestellen

________ Exemplar/e zu DM 19,80 + Porto (je Buch)

Bestellkarte

FÜR EIN PROBEABONNEMENT
HIFI-STEREOPHONIE

DIE 3 NEUESTEN HEFTE
AB BESTELLDATUM

FÜR NUR DM 10,–
+ DM 2,40 Porto



Dieses Angebot gilt nur innerhalb der BRD und pro Person nur einmal.
Nicht für Wiederverkäufer

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Ruckantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 Karlsruhe 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Ruckantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 Karlsruhe 1

Absender

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Datum/Unterschrift

Ruckantwort

50 Pf

Verlag G. Braun
HiFi-Stereophonie
Werbeabteilung
Karl-Friedrich-Str. 14–18

7500 Karlsruhe 1

Hörtest- und Meßplatte

High-Fidelity-Anlagen setzen sich aus hochwertigen Bausteinen zusammen. Jeder für sich muß einwandfrei arbeiten. Außerdem müssen sie sachgerecht zur Gesamtanlage zusammengeschaltet und betrieben werden. Um dies zu erreichen, sind einige wenige Grundkenntnisse und eine bestimmte Anzahl Kontrollen erforderlich. Die vorliegende DHFI-Schallplatte enthält eine aus langjähriger Erfahrung im Umgang mit HiFi-Geräten als zweckmäßig erkannte Zusammenstellung von Kontroll-Signalen zum Einpegeln und zur Betriebsprüfung von HiFi-Bausteinen und Gesamtanlagen. Diese Hörtest-Platte setzt nicht das Vorhandensein von Meßgeräten voraus.

DM 25,— + Porto



Lautsprechertestplatte

Bei der Zusammenstellung von Bausteinen spielt die Auswahl geeigneter Lautsprecherboxen eine entscheidende Rolle. Die DHFI-Platte 3 versetzt den Boxen-Käufer in die Lage, die Schalldruckkurve einer Box gehörmäßig, also ohne Benutzung von Meßgeräten, näherungsweise zu bestimmen. Außerdem gestattet sie den direkten Vergleich zweier in engerer Auswahl stehenden Boxen, ohne daß eine Umschaltung erforderlich ist. Zu diesem Zweck stehen auf der A-Seite geeignete Signale zur Verfügung. Die B-Seite ermöglicht den direkten Vergleich zwischen zwei Boxen aufgrund von 13 verschiedenen, speziell geeigneten musikalischen Klangbeispielen.

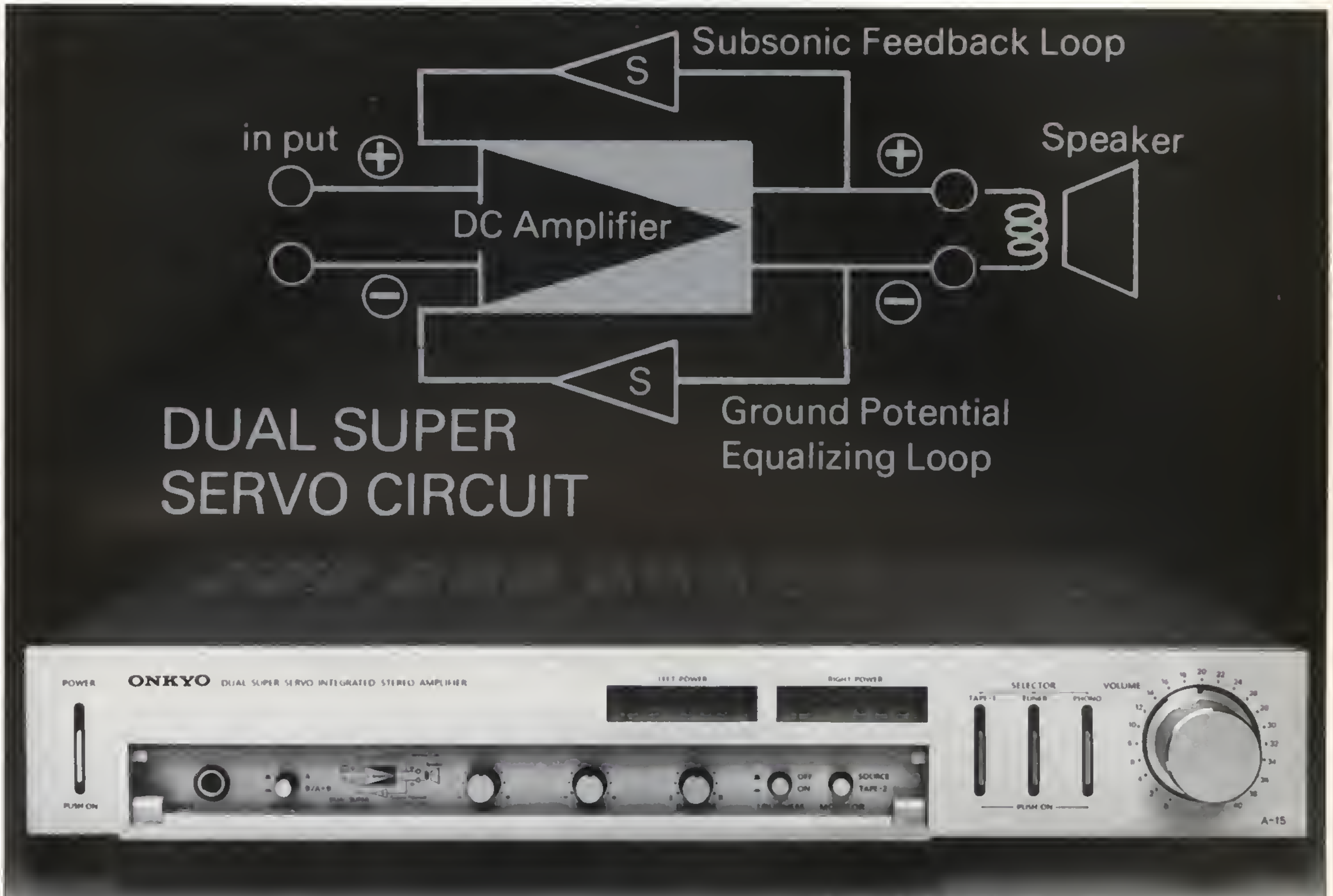
DM 25,— + Porto

Ausführliche Informationen über weitere Testschallplätten erhalten Sie direkt vom Verlag.

VERLAG G. BRAUN
POSTFACH 1709
7500 KARLSRUHE 1

Neues von den HiFi-Creativen:

Die Super-Servo-Midi-Linie ist da!



Die komplette Anlage ONKYO Midi-15:
ONKYO A-15: Midi-Gleichstrom-Verstärker mit ONKYO Super-Servo-Schaltkreis, 2 x 40 Watt Sinus (DIN). **ONKYO T-15:** Midi-Tuner für UKW/MW, Servo-locked-Abstimm-Automatik, UKW-Empfindlichkeit: 0,9 µV (75 Ohm).
ONKYO CP 1015 A: Direkt-getriebener Automatik-Plattenspieler mit geradem Tonarm, Gleichlaufschwankung: 0,035 %.
ONKYO TA 1900: Cassetten-Deck für alle Bandsorten (incl. Reineisen-Bänder): Frequenz-Bereich: 30–15000 Hz. **ONKYO SC 400:** Neue speziell für deutsche Ohren entwickelte 3-Weg-Box mit Carbonfiber-Mittentöner und neu-entwickeltem Kalotten-Hochtöner, Nennbelastbarkeit: 60 Watt Sinus.

hifi 80
Halle 9
Stand 9044



Super-Servo heißt: Die für Endstufe und Lautsprecher gleichermaßen gefährlichen »Extrem niedrigen Frequenzen« (unter 2 Hz) werden wirkungsvoll unterdrückt – Lautsprecher und Endstufe werden durch Super-Servo im Gegensatz zu konventionellen Gleichstrom-Verstärkern gegen mögliche Beschädigungen geschützt. Und Super-Servo verbessert darüber hinaus das gesamte Klangbild hörbar: Die Bässe kommen klar und konturiert. Sie hören räumlich – dreidimensional – Sie hören HiFi in Reinkultur.

Midi-Linie bedeutet, daß der Verstärker A-15 nur ganze 7,5 cm flach ist – trotz seiner Qualitäten (schließlich wollen Sie HiFi hören – auch wenn es sich sehen lassen kann). Trotzdem hat er alle Anschluß-Möglichkeiten, die Sie für HiFi in Reinkultur brauchen: Tuner-Anschluß, Anschlüsse für 2 + 2 Lautsprecher, Kopfhörer, Plattenspieler, 2 Monitore (Tape-Decks).

Aber – erzählen hilft hier wenig. Sie sollten den ONKYO A-15 er-hören. Bei Ihrem ONKYO-Fachhändler (schreiben Sie uns – wir schicken Ihnen seine Adresse. Und den ONKYO-Gesamtkatalog).

ONKYO®

Artistry in Sound

Auf gut deutsch: HiFi in Reinkultur!

ONKYO – Industriestraße 18 – 8034 Germering b. München

Neuheiten

Aiwa

Das Frontlader-Prinzip, das seit langem von Cassettenrecordern her bekannt ist, wurde jetzt von Aiwa erstmals auch für einen Plattenspieler angewandt, um möglichst geringe Bauhöhe zu erzielen. Das neue Modell Aiwa AP-D 50 ist speziell zur Kombination mit Minikomponenten für geringen Raumbedarf konzipiert. Alle Funktionen können von der Frontseite des Gerätes aus bedient werden. Zum Auflegen bzw. Abnehmen der Platte fährt ein Schlitten, der eine getrennte Plattentellerauflage enthält, automatisch nach vorne aus dem Gerät heraus. Nach Auflegen der Schallplatte kann der Schlitten durch Knopfdruck wieder hineingefahren werden, ohne daß hierfür die Abdeckhaube geöffnet werden muß. Die Bauhöhe des Gerätes beträgt nur 106 mm.

Für den Antrieb des direkt getriebenen Plattentellers sorgt ein vierphasiger, achtpoliger Linearmoter. Die Endabschaltung erfolgt kontaktlos über eine fotoelektrische Steuerung, die mit einem eigenen (DC-) Motor für den Tonarm gekoppelt ist.

Der Plattenspieler kann in Verbindung mit den neuen Minikomponenten der 50er Serie auch mit dem Infrarotfernbedienungs-Empfangsteil RC-R 300 gesteuert werden. Das Gerät wird ab August 1980 lieferbar sein, der unverbindliche Preis liegt bei etwa 500 DM incl. Abtastsystems

Als weitere Besonderheit führt Aiwa jetzt den ersten, in allen Punkten HiFi-tüchtigen Radiorecorder. Das Modell TPR-990 hat eine Ausgangsleistung von 2 × 10 W, das Cassettenteil wird über motorgesteuerte Kurzhubtasten bedient. Es bietet weiterhin Dolby-Rauschunterdrückung und ist für den Betrieb mit den neuen Reineisenbändern geeignet.

Vertrieb:
Aiwa Verkaufs- und Service GmbH,
5000 Köln 30.

Neuer Aiwa-Plattenspieler AP-D 50 mit Frontlade- und Bedienungsautomatik. Das Gerät weist eine Bauhöhe von nur 10,6 cm auf. Zusätzlich bietet es eine Synchronisationssteuerung zu einem angeschlossenen Aiwa-Cassettenrecorder





Stereo-Quadro-Mikrophon Peerless PMBQ

Peerless

Mit dem neuen Stereo-Quadro-Mikrophon PMBQ stellt Peerless-MB dem Markt ein Mikrophon zur Verfügung, das bewährte Aufnahmetechnik mit einer Reihe zusätzlicher Verbesserungen vereint und so zum universell einsetzbaren Stereo-Quadro-Mikrophon wird. Es sind damit XY-Aufnahmen mit veränderbarem Öffnungswinkel möglich, ebenso MS-Aufnahmen, wobei das MS-Signal in das entsprechende XY-Signal umgewandelt wird. Das PMBQ unterscheidet sich innerlich und äußerlich von allen anderen Stereomikrophonen und kann Aufnahmen mit Laufzeitunterschieden wegen des gegenseitigen Abstandes der beiden Mikrophonkapseln unproblematisch durchführen.

Dieses Mikrophon ist auch im Rahmen vorhandener Technik problemlos einsetzbar, da es mit den üblichen Kabeln anzuschließen ist. Verschiedenfarbige Kennzeichnung der Mikrophonkapseln erleichtert die Identifikation der Aufnahmerichtung auch aus größeren Entfernungen.

Die universellen Einsatzmöglichkeiten des PMBQ unterstreicht der handliche und sehr robuste Koffer, in dem der Toningenieur alles findet, was für die Studio- und Freiluftaufnahme mit dem PMBQ notwendig ist.

Hersteller und Vertrieb:
Peerless-MB GmbH, 6951 Obrigheim

TDK

TDK bietet ab sofort Reineisencassetten auch mit 90 Minuten Spieldauer an. Die ständig steigende Nachfrage nach Reineisencassetten veranlaßte TDK zu einer erheblichen Produktionserhöhung. Ab Juli dieses Jahres werden die beiden Reineisencassetten MA und MA-R auch in der populären C-90-Version dem Handel angeboten. Qualitativ werden die MA und die MA-R auf demselben Niveau wie die bereits eingeführten C-60-Versionen liegen. Während die MA-Cassette im wesentlichen mit dem bewährten „Laboratory Standard Cassette Mechanism" der SA-X-Cassette arbeitet, wurde bei der MA-R der relativ aufwendige „Reference Standard Cassette Mechanism" verwendet, der mit einem besonders maßhaltigen Metallrahmen (Dyecast) ausgestattet ist.
Vertrieb:
TDK Electronics Europe GmbH,
4000 Düsseldorf-30.

Neue TDK MA-R-Cassette in C-90-Version





Neue MacLair-Slim-Line-Komponenten der Reihe 1100

MacLair

Die Firma EPD hat das MacLair-Vertriebsprogramm für Deutschland ausgeweitet. In Ergänzung zu der seit Anfang 1980 angebotenen Reihe 2200 wurde jetzt die Reihe 1100 in das Programm aufgenommen. Von den Abmessungen und der Frontgestaltung her sind die Bausteine der verschiedenen Reihen untereinander austauschbar. Somit kann sich der Interessent eine Dreierkombination von unter 1000 DM bis 1500 DM in mehreren Varianten zusammenstellen.

Die Kurzdaten der neuen Komponenten sind:
Verstärker SA-1100:
Sinusleistung 2 × 30 W, Preis ca. 350 DM
Empfänger ST-1100 FM/AM:
Trennschärfe 56 dB, Preis ca. 300 DM
Cassettendeck SC-1100:
EQ- und Bias-Schalter für alle Bandsorten, Preis ca. 350 DM
Hersteller: MacLair
Vertrieb:
EPD Electronic Products Distribution GmbH & Co. KG, 8000 München 83



Computuner ST-500 aus der neuen Slime-line-Serie von Marantz

Marantz

Das Einzelkomponentenprogramm von Marantz wird durch eine Reihe neuer Slim-line-Bausteine ergänzt. Die ersten drei Geräte dieser Reihe sind: Computuner ST-500, Equalizer EQ-10 und Digital-Timer AT-5.
Bei dem Empfänger ST-500 handelt es sich um den ersten Tuner von Marantz in Digitalsynthesizer-Technik. Die Abstimmung kann auf drei verschiedene Arten vorgenommen werden: durch eine der sieben Stationstasten, die wahlweise mit Sendern aus dem UKW- oder MW-Bereich programmiert werden können, durch die automatische Abstimmvorrichtung (Sendersuchlauf) oder durch manuelle Abstimmung. Der ST-500 ist ebenfalls mit der auch in andere Marantz-Tuner eingebaute Bandbreitenumschaltung ausgerüstet, mit der die Trennschärfe den individuellen Empfangsverhältnissen angepaßt werden kann. Der ungefähre Verkaufspreis soll bei 658 DM liegen.
Der Equalizer EQ-10 ist ein Festfrequenz-Equalizer mit zehn Mittenfrequenzen in Oktavabständen von 30 Hz bis 16 kHz. Der ungefähre Verkaufspreis wird mit 480 DM angegeben.
Der Digital-Timer AT-5 ist ein Programmbaustein mit einer hohen Zahl von Operationsmöglichkeiten, Die eingebaute Uhr arbeitet synchron mit der Netzfrequenz. Neben dem Zeitschaltuhr-Betrieb kann der Timer auch dazu verwendet werden, bei Bandaufnahmen die Länge des noch verbleibenden Bandes korrekt anzuzeigen. Der ungefähre Verkaufspreis wird mit 238 DM angegeben.
Vertrieb:
Marantz GmbH, 6072 Dreieich

Akai

Mit Wirkung vom 1. 4. 1980 werden die Akai-Erzeugnisse in Deutschland von der neugegründeten Akai Deutschland GmbH vertrieben. Alleinige Gesellschafterin der Akai Deutschland GmbH ist die Akai Electric Co., Ltd., Tokio, die Herstellerin der bekannten Audio- und Videogeräte der Marke Akai. Zuvor lag der deutsche Akai-Vertrieb in den Händen der Akai International GmbH, die sich in amerikanischem Besitz befand. Ihr bisheriger Geschäftsführer, Rüdiger Nickel, wird Geschäftsführer der neuen Gesellschaft. Neben der Geschäftsführung bleiben auch Postanschrift, Telefon- und Telexnummer unverändert.

...es ist soweit!

... für alle Musikfreunde, die schon lange
den Wunsch haben sich eine HI FI-Anlage zu kaufen,
sich aber aus den verschiedensten Gründen noch nicht sicher
genug fühlten den entscheidenden Schritt zu wagen.
Sei es, daß die Akustik in den Studios in keiner Weise mit der Akustik
des eigenen Wohnraumes übereinstimmte,
geschweige denn die Wohnraum-Atmosphäre!
Oder die überwältigende Technik, von der man in einem Studio
förmlich erdrückt wird. Vielleicht ist es auch die Unruhe,
die in einem Geschäft oder Studio ja unvermeidlich ist.

Wie soll man sich dabei auf die Musik konzentrieren können?
Und das ist doch die Voraussetzung für die Beurteilung einer MUSIKANLAGE,
denn schließlich will man ja nicht jedes Jahr eine neue Anlage kaufen,
wenn man merkt, daß die Entscheidung falsch war.
Vielleicht haben Sie aber auch schon einige falsche Entscheidungen
hinter sich? ... für alle diese Musikfreunde gibt es jetzt das

KORBNER HIFI-HAUS

Wir haben ganz einfach das Gleiche getan, was Sie auch tun würden.
Wir haben in einem großen Haus die verschiedenen Räume
(vom sehr kleinen bis zum sehr großen) jeweils unter verschiedenen
Qualitäts- und Preisgesichtspunkten mit der optimalen
Musikanlage versehen.
Die Wohnräume sind „ganz normal" eingerichtet mit modernen
und alten Möbeln, Vorhängen, Teppichen, Polstermöbeln, Bildern, usw.
Hier können Sie nun in aller Ruhe und ungestört,
ganz gleich mit welcher Musik (am besten mit Ihren eigenen Platten),
Ihre Musikanlage „erleben". Wir zeigen Ihnen, wie man solche Anlagen
in Ihrem Raum unterbringt, ohne daß die Technik im Vordergrund steht.

Dafür müssen Sie aber auch etwas tun!
Sie müssen mit uns einen Termin vereinbaren und etwas Zeit mitbringen.
Bitte haben Sie auch etwas Geduld, wenn Sie auf einen Termin
vielleicht ein paar Tage länger warten müssen, denn ein solches HI FI-Haus
gibt es unseres Wissens weit und breit nur bei uns.

hi fi studio an der oper

5 Köln 1 * Ladenstadt * Telefon 21 18 18

High Fidelity-Kleinanzeigen

Verkauf

Hallo HiFi-Fans, jetzt zugreifen! Top-Preise für Ausstellungsgeräte mit voller **Gerentie.**
Revox A 720 Digitel-Tuner Vorverstärker DM 2780,—, Luxman T 88 V Tuner DM 920,—, Luxman L 81 Verstärker DM 990,—, Luxman T 12 Quarz-Tuner DM 980,—, Luxman L 10 Profi-Verstärker DM 1590,—, Luxman R 1050 Receiver DM 890,—, Denon Tuner TU 850 DM 890,—, Denon Verstärker PMA 850 DM 1250,—, Denon Receiver GR 535 DM 850,—, B & O 4002 Tangentialplattenspieler mit leichten Gehäuseschäden DM 1590,—.Onkyo TX 6500 MK II Super Receiver 2 × 160 W Sinus DM 1460,—, Onkyo TX 4500 Receiver DM 990,—, Onkyo A 7 Vollverstärker DM 890,—, Onkyo Endstufe M 505 2 × 200 Watt sinus, Onkyo Vorverstärker P 303, Onkyo E 30 Equalizer, Onkyo U 30 Umschalteinheit, Onkyo T 909 Quarz-Synthesizer-Tuner komplett für nur DM 5790,—.
Tel. 0214/22053 i.d. Zeit v. 9.00 Uhr—13.00 Uhr, 15.00 Uhr—18.30 Uhr

---

Verkeufe fast neuwertig in sehr gepflegtem Zustend: Trensrotor AC mit SME 3009 III DM 2200,—, Accuphese C-200 Stereo Control Center, + Accuphase P-300 Stereo Power Amplifer insg. DM 2500,—, 1 Pear JBL 4311 Control Monitor DM 1000,—, Technics Stereo Cass. Deck 678 DM 500,—, **Tel. 06121/522351**

Für HiFi-Einsteiger Verst. DUAL CV 120 + 2 Boxen Centon LE 400 mit voller Garantie für DM 450,— zu verk. **D. Gieske, Lortzingstr. 2, 8720 Schweinfurt**

Nakemichi AUDIO Analyzer T 100, neu. DM 1999,—. **Tel. 0711/724576**

Shure V 15 IV, neu, originalverp., DM 180,—, AR 9, Paar DM 3900,—! **Tel. 0451/623484** eb 18 h.

MEL-PIC 35 Röhrenvollverstärker, Ser.-Nr. 15656, überholt und ebgegl. euch im Tausch geg. Quad II o. ELS m. Wertausgl. ebzug. Ernstgem. Zuschr. en: P. **Kuschner, Grotenburgstr. 102, 4150 Krefeld,** Händlerangeb. unerw.!

ARC Sp 6e D 52-B, 2 Le Scela mit Stöcker-Weiche, 2 Weichen Le Scala E, 2 × 100 Watt-Endstufe von Stökker, Amcron IC 150, Preis VS. **Tel. 0214/45436**

Der Plettenspieler: Osawa PL-500, Leufwerk Thorens TD 126, Tonarm Ultracraft AC-33, System M 117 S zum Super-Sonderpreis (siehe Test HiFi exclusiv). **Sinus HiFi, Berlin 61, Hasenheide 70, Tel. 030/6919592**

ARC SP 6B, Conrad Johnson Vor- u. Endstufe, Futterman H3 AA, Sansui BA 5000, Sony TAN 88, Cuxmen MQ 3600, Bedini 25, Accuphase C220, Theta, B & W 801, Tympeni ID MG II A, Anzai A 75, Cotter MK II, Luxman PD 444, Lustre GST 801, SME 3009 II + III, Sony Weiche TA-D 88 B; **Tel. 0201/226101**

Verkeufe gegen Höchstgebot: Thorens TD 124/II mit überlangem Tonarm Mikro MA 505 L u. Shure V 15/III, **Tel. 05451/16155**

Revox A 76 und A 78 MK 2, originalverpeckt, VB DM 1100,—, **Tel. 06782/838 App. 32 von 14.00—16.00 Uhr**

HiFi-Jahrgänge 1965—1968 DM 30,— pro .Jahrgang. **Preusse, Dinkelbergstr. 1e, 7867 Wehr**

5-Weg-HiFi-Spitzenboxen,
Tel. 07154/4247

Nakamichi 680, Cassettendeck, neu, noch originelverpackt, DM 2000,— **Tel. Mo—Fr. 9—18 Uhr 0611/705148**

Verk. Luxman M 4000 DM 3500,—, Tuner Kenwood T 600 DM 1100,—, Atlantic Skyline DM 5000,—, Abdeckhauben für OHMF DM 100,—, elles 1e-Zust. **Tel. 07153/39811**

HiFi Stereophonie 1977 bis 1978 kompl. u. Test 1977 bis 1979 kompl. gegen Gebot zu verkaufen. **Tel. 06157/3231**

HiFi Stereophonie Jahrbücher 71—78 in Klemmordner nur gesamt ebzugeben. Preis Verhandlungssache. **Udo-Michael Wüst, Eosenderstr. 5, 1000 Berlin 10, Tel. 030/3411883**

Kaufgesuche

Suche Revox A 722 Endstufe. **Tel. 030/8556352**

Anzeigenschlußtermine:

Oktober-Ausgabe	26. 08. 1980
November-Ausgabe	23. 09. 1980

Wir bitten, diese Termine unbedingt einzuhalten.

Anzeigenauftrag

Verlag G. Braun
Anzeigenabteilung
HiFi-STEREOPHONIE
Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

Folgender Text soll ______ mal unter der

Rubrik ____________________
eb der nächsterreichbaren Ausgabe in HiFi-STEREOPHONIE erscheinen

☐ Privat-Anzeige
☐ Gewerbl. Anzeige

Bitte veröffentlichen Sie die Anzeige mit
☐ meiner kompl. Anschrift, mit/ohne Tel.
☐ nur mit Tel.-Nr.
☐ unter Chiffre, Chiffre-Gebühr DM 4,—

Grundpreis, 42 mm, 1spaltig, Rubrik:

Stellengesuche	pro mm DM 2,—
Verkauf/Kaufgesuche	pro mm DM 2,30
Gelegenheitsanzeigen	pro mm DM 2,30
Stellenangebote/Werbung	pro mm DM 2,50
HiFi-Zubehör	pro mm DM 3,50
	zuzügl. MwSt.

Name/Firma:

Vorname:

Straße/Nr.

PLZ/Ort.

Datum/Unterschrift:

Bitte für jeden Buchstaben, Wortzwischenraum und jedes Satzzeichen ein Kästchen vorsehen! Eine Textzeile von Ihnen ergibt 1 gedruckte Zeile, 1spaltig!

HiFi 8/80

Lautsprecherkabel
optimale Leitfähigkeit, hochflexibel, 1,5 mm², Aufbau 196 × 0,10 mm, 2,5 mm² Aufbau 322 × 0,10 mm und 4 mm²
Lieferung nur an Händler

Manfred Oehlbach
EPD + Prefer Werksvertretung
Hinterstr. 6, 7521 Dettenheim, **Telefon (072 55) 59 95**
Preisliste anfordern!
Wir liefern die verbesserte Ausführung!

Historische Schallplatten



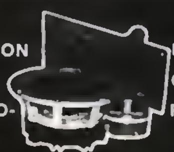
CONSITON

Oper — Operette — Klavier — Violine — Konzert — Jazz — Tanz — Unterhaltung — Politik

Import und Versand seit 1956
Listen gegen DM 1,50 Rückporto

CONSITON, 5900 Siegen 1, Koblenzer Straße 146

LAUTSPRECHER
SPITZEN-CHASSIS FÜR HiFi- UND DISCOBOXEN



CELESTION, JBL, ELECTRO-VOICE, KEF, GAUSS, RCF

und andere
sofort lieferbar
ALLES FÜR DEN SELBSTBAU
KATALOG H gegen DM 3,–
in Briefmarken erhältlich

lsv LAUTSPRECHER SPEZIAL VERSAND
2000 Hamburg, Postfach 760802
Telefon (040) 29 17 49

McIntosh C 32, MR 78, MC 2205, MC 2125 etc. lieferbar. **Telefon 089/588860**

Neuheit für alle Schallarchivisten!
Ordnung im Archiv mit unseren einmaligen **Archivkarten.** Infos und Muster DM 1,20 in Briefmarken.
Hans-D. Weil Elektroakustik, Abt. WK 2, Postfach 76 65, 2000 Hamburg 19

HiFi-Stereo Versend bietet an:
Neue, originalverpackte HiFi-Geräte internationaler Hersteller mit bis zu 5 Jahren Vollgarantie. Wir möchten Ihnen zeigen, wie preiswert heute selbst Spitzenfabrikate sein können. Preisliste gegen DM 1.—
Toni Thissen, Dreiborner Str. 53a, 5372 Schleiden Gemünd
Tel.: 02444/2562

HiFi-GERÄTE, neu und gebraucht, günstig. **Telefon (089) 568994**

Original Tonabnehmersysteme 1. Wahl
Ersatznadeln, Cassetten, Spezialzubehör alle gängigen Marken. Tiefstpreise! Liste anfordern (DM —,50 Rückporto)
MS Versend, Pf. 1527, 6070 Langen

VLADIMIR HOROWITZ / G. Szell Tschaikowsky Klavierkonz. N. 1, Carnegie Hall 1953
ARTURO TOSCANINI, Probe (Vol. 2) Beethoven, Mozert, Mendelssohn, Cherubini, Verdi (1946—1954). Musica-Schallplatten, Hugstmattweg 3, 7800 Freiburg 34, **Tel. 076 64/1465**

Backes & Müller BM 6
Sechs Testberichte sagen viel; eine Hörprobe segt Ihnen mehr! Termin nach Vereinbarung. Wohnraumstudio f. High-Fidelity Johannes Krings, Bonn, **Tel. 0228/31 71 96**

NICHT ZU BESCHAFFEN? ANGEBLICH VERGRIFFEN?
Fragen Sie erst mal bei **MUSICA**-Schallplatten, Hugstmattweg 3, 7800 Freiburg 34, Tel. 07664/1465.
DIE Adresse für den Klassiksammler. Fordern Sie bitte unsere kostenlosen Listen en.

Direktschnitt-, Digital- und Master-Schallplatten 200 Titel. Liste gegen DM 1,— HiFi-Stelmaszyk, 7146 Tamm

High Fidelity-Fachhändler

Bamberg

1. HiFi-Stereo-Studio Bambergs
Elektro Bär
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Lange Straße 13, Telefon 251 12

Jetzt bestellen!

HIGH-FIDELITY JAHRBUCH 10 und HIFI-STEREOPHONIE TEST '80/81

Nähere Informationen:
Telefon: 07 21/1 65-3 15/3 16

Verlag G. Braun
Postfach 1709 7500 Karlsruhe 1

Berlin

studios für hifi-stereo
sinus
sybelstr. 10
ecke wilmersdorferstr.
323 13 24 · 691 95 92
hasenheide 70
sinus hat viel hertz für hifi-freunde:
zweimal in berlin



hifi stereo center
1 Berlin 41 · Niedstraße 22
Eigene Service-Werkstatt
☎ 852 20 80

michas hifi-tv
VERTRIEBS GMBH
Individuelle Beratung-Blitz-Service
41, Hubertusstr. 7 · Tel.: 792 18 90

HiFi WEGERT

Geschulte HiFi-Spezialisten. Großauswahl internationaler Marken

in Berlin:
- **Kurfürstendamm 26a** (neben BerlinPalast)
- **Wegerthaus,** Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße
- **Tempelhofer Damm 147** (U-Bhf. Alt-Tempelhof)

in Hamburg:
- **Spitaler Straße 9** (Fußgängerzentrum am Hauptbahnhof)

SIGMA
Kurfürstendamm 200
1000 Berlin 15
Telefon (030) 8 81 60 30

KING MUSIC
EIN KÖNIGREICH FÜR HIFIFANS.
Wilmersdorfer Straße 82/83 · 1000 Berlin 12
Telefon 323 20 56 · Am Adenauerplatz

KÜCHLER
HIFI-STUDIOS

Tempelhofer Damm 131 ☎ 751 30 04	Spandau Breite Straße 36 ☎ 333 22 55	Kurt-Schumacher-Platz ☎ 412 37 78

studios für hifi-stereo
sinus
sinus
hat viel hertz
für hifi–freunde:
sybelstr. 10
ecke wilmersdorferstr.
323 13 24 · 6 91 95 92
hasenheide 70
zweimal in berlin

Böblingen

Das STUDIO der preiswerten Hi-Fi-Stereo-Anlagen und Schallplatten!
HIFI-EXNER
703 Böblingen · Tübinger Straße 4

Bonn

FME
Elektro akustik
Bonns HiFi-Spezialist
Bonner Talweg 275
Telefon: 23 32 55

Bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
hifi studio bremen
Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Wer wirbt
wird nicht vergessen

Düsseldorf

STÄNDIGE INTERNATIONALE
HIFI-STEREO-SUPER-SCHAU
Brandenburger führt heute die HiFi-Perfektion von morgen.
brandenburger
ELECTRONIC
4000 Düsseldorf 1 · Steinstr. 27 · Tel. 0211/32 07 05

FUNKHAUS **evertz**
6 HiFi-Studios
2 Video-Studios
FUNKHAUS **evertz**
Düsseldorf Tel. 37 07 37
Königsallee 63-65

HI-FI
tv-stereo-studio
inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 48 36 36

KÜRTEN
Studios für Hi-Fi-Stereotechnik Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel 35 03 11

»Der Tip für Düsseldorf«
HI-FI STUDIOS
LOOS
- überragende Auswahl
- anerkannte, gute Beratung
- servicefreundlich

Düsseldorf · Stresemannstr. 39–41
Tel. (02 11) 36 29 70

Dortmund

Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres
TV Radio Hi-Fi
Quadro-Studios
Reschke KG
Großauswahl, in 4 Studios
finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern Geräte in unserer Meisterwerkstatt
Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a

Duisburg

AUDIO FORUM

ENTWICKLUNG, HERSTELLUNG UND VERTRIEB HOCHWERTIGER ANLAGEN FÜR HIGH FIDELITY AKUSTISCHE RAUMGESTALTUNG. DESIGN UND MUSIK.

HIFI-STUDIO H. WINTERS KG
KOLONIESTRASSE 203
4100 DUISBURG 1
TELEFON (0203) 37 27 28
TELEX 855 259 AUDIO D

Essen

Werner Pawlak
HiFi-Spezialist
Schwarze Meer 12
Deiterhaus
4300 Essen 1
Tel. 0201/23 63 89

Frankfurt

Hi-Fi-Stereo
für
Musikliebhaber

raum-ton-kunst
Horst Nowak

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 28 79 28

Freiburg

hifi-service
Meisterbetrieb
franke

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.

78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/50 88 04
75 Karlsruhe 1, Mathystr 28
Telefon 07 21/81 61 27

Lauber's
HiFi-Stereo-Studio
Bertoldstr. 18/20
7800 Freiburg, Tel. 3 12 88

Göttingen

HiFi Studio Sound 77

Inhaber Wolf Tauer
Düstere Straße 29
Nelkenwinkel 2
3400 Göttingen

Telefon (0551) 47100

Wir führen MEDIAC

wave electronic
'high fidelity at it's best'
»hifi-wohnstudio«
der hifi-treffpunkt in göttingen
wir wollen, daß sie mehr hören!
f. v. seydlitz-kb.
heinz hilpert str. 1 · 34 göttingen · 0551 / 5 65 49

Hagen

BM
BACKES & MÜLLER
Lautsprecher höchster Qualität
Audiolabor ■ Bang & Olufson ■ Klein & Hummel
Direktschnittschallplatten ■ Thorens ■ Nakamichi ■ Yamaha

HiFi-Studio-Vorhalle

RADIO FUHRMANN
RFT-Meisterbetrieb
anerkannter HiFi Fachhändler dhfi

Vorhaller Str 6 · 58 HAGEN-Vorhalle · Tel (02331) 301412
Nähe Autobahn-Ausfahrt Ha.-West

Hamburg

L&S
HiFi Centrum

AKAI, Canton, CEC, Clarion, CORAL, dbx, Dual, Goldring, Harman-Kardon, Isophon, JBL, KEF, Klipsch, KOSS, Leak, Marantz, Maxell, National-Technics, Ortofon, Peerless, Prefer, QUAD, Revox, Rotel, Sankyo, SCOPE, SONY, Shure, Superscope, SMC-Soundcraftsmen, Teac, Thorens, Trentin, Viaonik, Wharfedale

2 Hbg.-Poppenbüttel
Alstertal-Einkaufszentrum, Tel. 6022220

JS
HiFi-Fachgeschäft
Neu! Video-Fachgeschäft

the big shot/shot glass/half shot + shot glass signature
man muß sie hören!
prospekte anfordern!
außerdem im programm:
accuphase,
rtr – b & m – infiniti –
jvc – kirksaeter – onkyo

vertragservice-werkstatt in norddeutschland

ONKYO für Sansui
KENWOOD JVC NIVICO
kirksaeter
VHS-Video
außerdem:
autorisierter Service
JBL für
harman/kardon TEAC
sowie
alle hifi-fabrikate.
meister-betrieb
und - reparaturdauer 1 tag -
bei uns eine selbstverständlichkeit
jürgen schindler
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

2 hh 13, werderstr. 52, tel. 4104812

HiFi WEGERT

Geschulte HiFi-Spezialisten. Großauswahl internationaler Marken

in Hamburg:

★ **Spitaler Straße 9** (Fußgängerzentrum am Hauptbahnhof)

in Berlin:

★ **Kurfürstendamm 26a** (neben BerlinPalast)

★ **Wegerthaus,** Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße

★ **Tempelhofer Damm 147** (U-Bhf. Alt-Tempelhof)

Hannover

Heilbronn

Hilden/Rhein

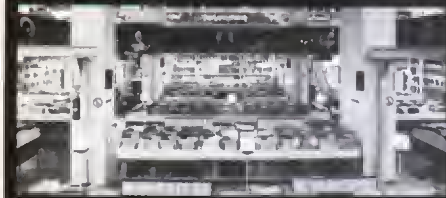
Hockenheim

Kaiserslautern

Karlsruhe

Kiel

Die größte Schallplatten-Schau der Welt.



Mehr als 1 Million LP's mit über 80.000 verschiedenen Titeln · jede in Deutschland lieferbare LP vorrätig · außerdem über 120.000 Musicassetten mit mehr als 20.000 verschiedenen Titeln

Die größte HiFi-Schau der Welt.



12 HiFi-Studios · Hör-Möglichkeiten unter Wohnraum-Bedingungen · mehr als 1.000 Lautsprecher und über 800 HiFi-Geräte vorführbereit · komplette Anlagen von wenigen hundert Mark bis etwa 60.000,– DM

Cassettenrecorder-Studio mit über 400 angeschlossenen Cassettenrecordern.

Alles spricht für uns: Preis, Leistung und Auswahl.

Jährlich kommen 5 Millionen Menschen aus dem In- und Ausland zu Saturn, weil Preise, Leistungen und Auswahl stimmen. Wann kommen Sie? Oder Vorabinformation mit Schallplatten-Versandliste anfordern: Saturn, Hansaring 97, 5000 Köln 1, Tel. 0221/16161

SATURN

Köln

HIFI-ANLAGEN
PROFESS. AUDIOPRODUKTE
SERVICE
ZÜLPICHER STR. 182
5000 KÖLN 41
TELEFON 0221/444366

Audio Z

DENON · UHER · CANTON · EPICURE · ROTEL · Cybernet · Nakamichi · harman/kardon · REVOX · TEAC · JBL · KS · RESTEK · atlantic · AR · SAE · MITSUBISHI ELECTRIC · Ohm · TANDBERG · CHARTWELL · MICRO · LUXMAN · eumig

hifi shop
Michael Mau
Goethestraße 29
5000 Köln 40 (Weiden)
Telefon 02234/71711

Konstanz

Hi-Fi STEREO International

Radio Steurer

Ihr Spezialist am Zähringerplatz

Lahr

LICHTENBERG

HiFi Studio

Lahr - Marktstr.10 - Tel.07821/22947

Mannheim

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi Geräte z. B.
Über 10 Jahre HiFi Erfahrung

BRAUN
Technics

HIFI ELECTRONIC SCHAAF

6800 MA 1 · Rheinhauserstr. 54 · Tel. 0621/403254

HiFi '80 Düsseldorf 22. – 28. August 1980

Marburg/L

Radio Brand

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Universitätsstr. (Fronhof) Tel. 23305

Mönchengladb.

STEINMANN

Studios für Hi-Fi-Stereotechnik

Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 12089
Mönchengladbach 2 (Rheydt)
Friedrich-Ebert-Str. 33, Tel. 48051

München



bevor man irgendwo irgendwas kauft - egger-angebote erkunden !

elektro-egger

8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 883058
883059, 886711, 886712

Mülheim

Neckarsulm

Nürnberg

Nürtingen

Pforzheim

Rastatt

Reilingen/Bd.

Saarbrücken

Speyer

Stuttgart

SOUND & SERVICE

HIFI-STUDIO
7000 Stuttgart 1
(b. Fernmeldeturm)

KIRCHHOFF
Frauenkopfstr. 22
Tel. 07 11/42 70 18

Selektive Geräteauswahl:
ACCUPHASE, AUDIOLABOR, LUXMAN, MICRO, DYNAVECTOR, NAKAMICHI, MITSUBISHI, SONY-ESPRIT, DENON, SHOTGLAS, KEF, ACR, IMF, ESS, EPICURE.
Beratung nur nach Voranmeldung.

Barth-Referenz HiFi-Studio
im 2. OG — ein Top-Studio in neuen Räumen, abseits vom Trubel. Testen Sie, hören Sie und kaufen Sie Geräte und Boxen, die mit Recht das Prädikat »STATE OF ART« tragen.



Barth-HiFi Groß-Studio
in der neuen Stuttgarter Dimension, mit einem Angebot an Anlagen, Geräten und Boxen in jeder Preislage von Herstellern, die sich zu den Besten der Welt zählen dürfen. Hören und vergleichen Sie, denn fast alle Geräte sind angeschlossen.

BARTH
Radio-Musik-Haus
Stuttgart, Rotebühlplatz 23, Telefon 62 33 41
Ludwigsburg, Solitudestraße 3, Telefon 2 16 21

HIFI STUDIO
hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

Treffpunkt Stereo-Studio Lösch
Anerkennter HiFi-Fachberater dhfi.
Ständige HiFi-Großauswahl in 3 Studios:
Denon, Tandberg, Thorens (Soundwalls), Nakamichi, Fisher, Scott, Onkyo, Setton, Sony, Canton, Sabe, Arcus, Electro-Voice, Wega, Hilton, Magnepan, ESS, Braun, Dynaudio, Revox (B), Setin, Yemehe, Cleareudi, JBL, Hitachi, KLH, Ultimo, Ortofon, Eumig, Ohm, Micro, Luxman, Akai, Teac, Sansui, Siemens, Pioneer und vieles andere.
Fechmännische Beratung, bekennt guter Service, niedrigste Preise!

Stereo-Studio Lösch
7000 Stuttgart 70 (Dergerloch)
Leinfeldener Str. 66, Telefon (0711) 761358

Ihr Partner in Sachen HiFi ...
... wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen
HiFi-Studio W. Stelmaszyk
siehe unter Tamm

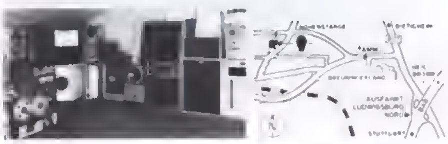
Tamm

An der Autobahn A 81 Stuttgart-Heilbronn
Ausfahrt Ludwigsburg-Nord

Gaißer
AV-Systeme GmbH
Birkenstraße 11
7146 Tamm
Tel. 07141/60 19 01

Öffnungszeiten: Mo., Di., Do., Fr., 14-18 Uhr
Sa. 9-13 Uhr, sonst nach Vereinbarung.

K+H



Ihr Partner in Sachen HiFi ...
.. wenn Sie wirklich hochwertige Musikwiedergabe schätzen
HiFi-Studio W. Stelmaszyk
Lindenstr. 82, 7146 Tamm, Tel. 07141/60042
9-18.30, Sa. 9-14.00 Uhr, Langer Sa. 9-18 Uhr

Tübingen

Fachgeschäft für HiFi-Stereophonie
Fachmännische Beratung, große Auswahl.
HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 267 50
Anerkennter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Velbert

Top-HiFi-Studio in Velbert
hifi acoustic NEBEL
Friedrichstraße 89
5620 Velbert 1
Telefon (0 21 24) 5 41 19

Wien

Das neue HiFi-Studio
Michael Walli KG
1010 Wien Graben 29a
Tel. 52 32 53 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wiesbaden

HIFI + ORGEL STUDIO
Telefon 37 28 21
H. ZINNECKER
BURGSTRASSE 6–8
62 WIESBADEN

Witten

Tonstudio Witten
Ulrich Hennecke
Freiligrath-/Charlottenstr.
5810 Witten-Annen
Telefon: 0 23 02/6 59 59

K+H **Klein + Hummel**

a) das gesamte HiFi-Programm
b) Studio-Technik, der neue Einheits-Regielautsprecher der ARD — 092 —.
Tonquellen: EMT/Nagra
Öffnungszeiten: Mo.-Fr. 13—18 Uhr
Sa. 9—13 Uhr

Würzburg

RADIO WELS **Hifi**
RADIO WELS
Sanderstraße 2
8700 Würzburg
Tel. 0931/50048

Dual

Fachgerechte Beratung und Vorführung des Dual HIFI-Programms bei folgenden Dual-Werksvertretungen

Berlin, Hans-Jürgen Specht, 1000 Berlin 41
Schmargendorferstr. 17
Tel. 030/8512011

Bremen, Roll Kern, 28 Bremen 41
Sonneberger Str 18, Tel. 0421/469091

Dortmund, Walter Diekhoner, 46 Dortmund 50
Am Rombergpark 19–23, Tel. 0231/714081

Düsseldorf, H.W Kleemann, 4044 Kaarst 2
Friedrich-Krupp-Str. 18, Tel. 02101/68051

Frenkfurt, Werner Hopl, 6236 Eschborn
Frankfurter Str. 7, Tel. 06196/493-1

Freiburg, Wilhelm Michels, 78 Freiburg
Wiesentalstr. 29, Tel. 0761/40966-67

Hemburg, Georg Himstedt, 2 Norderstedt 1
Oststr. 62, Tel 040/5221076

Hannover, Hans-Jürgen Specht, 3000 Hannover 1
Sextrostraße 5, Tel. 0511/880002

Kassel, Walter Häusler KG, 3501 Fuldabruck-Bergsh.
Oderweg 6, Tel. 0561/54073

Koblenz, Michels GmbH & Co, 5413 Bendorf
Dr.-Otto-Siedlung, Tel. 02622/2096

Köln, Michels GmbH & Co., 5 Koln 40
Max-Planck-Str 13, Tel. 02234/56056

Mennheim, Hans Hettergott KG, Max-Planck-Str. 23
6806 Viernheim, Tel. 06204/2057

München, Heinz Seibt, 8034 Germering
Industriestr. 20, Tel. 089/842051-53

Nümberg, Werner Weidner, 85 Nurnberg
Heideloffstr. 21–23, Tel. 0911/445651-53

Osnabrück, Walter Diekhöner
4 4 Georgsmanenhütte
Raiffeisenstr. 23–25, Tel. 05401/40211

Revensburg, W. Michels, 798 Ravensburg
Hindenburgstr. 36, Tel. 0751/3944-45

Saarbrücken, Hans Hettergott, 66 Saarbrucken
Im Schroten 1a, Tel. 0681/66026

Stuttgart, H. Braun GmbH + Co., 7012 Fellbach
Schorndorfer Str. 40, Tel. 0711/588063/66

Niederlande, Rema Electronics B.V., Isarweg 6–8
Amsterdam-Sloterdijk, Tel 020/114959

Österreich, Othmar Schimek
Willibald-Hauthaler-Str 23
5020 Selzburg, Tel. 46534-36

Filiale Wien, Othmer Schimek, Siebensterngesse 13
1070 Wien, Tel. 939320

Schweiz, Dewald AG, Seestr. 561
8038 Zurich, Tel. 01/451300

Verkauf nur über den Fechhendel

Dual

K+H

TELEWATT HIGH-FIDELITY

TUNER
VORVERSTÄRKER
VOLLVERSTÄRKER
ENTZERRER
AKTIVE LAUTSPRECHER
Referenz-Lautsprecher der ARD

Vorführung, Beratung und Fachhändler-Nachweis bei den K+H Werksvertretungen

BERLIN
Lissner Electronic
Uhlandstraße 53
Telefon (030) 8811016

ESSEN
Hamann Elektroakustik KG
Steeler Straße 240
Telefon 0201/285055

FRANKFURT
NIES Electronic GmbH
Edisonstraße 7
Telefon 06194/31088

HAMBURG
Walter Kluxen
Nordkanalstraße 52
Telefon 040/24891

HANNOVER
August Märtens GmbH + Co. KG
Plathner Straße 5a
Telefon 0511/812038

KÖLN
Hackner Electronic GmbH
Raderberger Str. 154-160
Telefon 0221/380647

MÜNCHEN
Hermann Adam + Co. KG
Landwehrstr. 39/II Rgb.
Telefon 089/592926

NÜRNBERG
Austerlitz Electronic GmbH
Ludwig-Feuerbach-Str. 38
Telefon 0911/533333

STUTTGART
Laauser + Vohl KG
Scharnhäuser Straße 65
7302 Ostfildern 1-Ruit
Telefon 0711/413051

K+H

KLEIN + HUMMEL
Zeppelinstraße 12
7302 Ostfildern 4-Kemnat
Telefon 0711/455026

GRUNDIG

Vorführung der neuesten Modelle.
Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen, Werksvertretungen und Filialen.

GRUNDIG AG
Fürth/Bayern
Kurgartenstraße 37
Telefon 703-8963

Niederlassungen

Bremen
Stuhr, Stuhrbaum 14
Telefon 56872-79

Dortmund
Oespel, Wulfshofstraße 14
Telefon 65331

Düsseldorf
Marbacher Straße 114
Telefon 713085

Frankfurt/Main
Frankfurter Straße 100–110
6236 Eschborn/Ts.
Telefon 06196/4001

Hamburg
Kolumbusstraße 14
Telefon 733311

Hannover
Laatzen, Karlsruher Straße 4
Telefon 862042

Köln
Horbeller Straße 19
Telefon 02234/1041

Mannheim
Dudenstraße 45–53
Telefon 0621/331041

München
Werinherstraße 71
Telefon 6228-1

Nürnberg
Beuthener Straße 65
Telefon 4625-1

Österreich
GRUNDIG AUSTRIA GmbH
Breitenfurter Str. 43–45
A-1120 Wien
Telefon 8586160

Schweiz
GRUNDIG AG
Steinackerstr. 28
CH-8302 Kloten ZH
Telefon 018141666

Werksvertretungen

Berlin
Gerhard Bree, Kaiserdamm 80–81/87
Telefon 3026031

Freiburg/Breisgau
Hellmut Deiss GmbH
Hans-Bunte-Straße 2
Telefon 0761/508036

Stuttgart
Hellmut Deiss GmbH
Motorstraße 7, Telefon 8805–1

GRUNDIG

Verkauf nur über den Fachhandel

Vorschau 9/80

Technik

Testberichte

Lautsprecherboxen
ESS amt 1c / Magnat Transpuls 45 / Ohm Model I

Vorschau auf die hifi '80 Düsseldorf

Neuheiten, Trends, Entwicklungen . . .

Moderne Aufnahmeverfahren

Fragen der Klangästhetik
- Heinz Josef Nisius: Studio- oder HiFi-Qualität
- Jürg Jecklin: Was ist los mit unseren Musikaufnahmen?

Situation und Perspektiven der PCM-Aufzeichnungstechnik
- Testbericht: PCM-Adapter Sharp Optonica RX-1
- Beitrag von Roger Lagadec, Product Manager Audio PCM bei Studer, Regensdorf/Schweiz
- Interview mit Dieter Thomsen, Leiter der Abteilung Professional Audio bei Sony, Köln



Bewertung und Vergleich von Testergebnissen

Empfänger / Plattenspieler / Cassettenrecorder / Verstärker / Empfänger-Verstärker

Schallplattenkritik

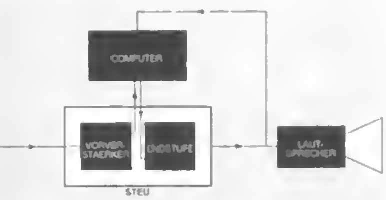
Inserenten-Verzeichnis

Bildnachweis
Titelseite: Manfred Schaeffer, Karlsruhe; Seite 906 entnommen aus „Musica Viva", hg. von K. H. Ruppel, Nymphenburger Verlagshandlung, München; Seite 923 RCA. Alle anderen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

WIE ERHÄLT MAN EHRLICHE 30Hz AUS EINEM 35 LITER* LAUTSPRECHERSYSTEM?

Die Geschichte von den neuen Computer Kontrollierten KLH Lautsprechern.

Mit der Einführung des luftdichtgeschlossenen Lautsprechergehäuses (Acoustic Suspension) vor mehr als 20 Jahren machte die Lautsprecher Entwicklung einen eindrucksvollen Schritt nach vorne. Diese Technologie erlaubte es den Herstellern, einen Lautsprecher mit erheblich kleineren Gehäuseabmessungen als vorher zu bauen, der in der Lage war, den vollen Frequenzumfang wiederzugeben. Seitdem kamen und gingen "revolutionäre" Neuentwicklungen, aber keine war in der Lage, die Größe eines Lautsprechers unter Beibehaltung des vollen Frequenzumfanges - bedeutlich zu reduzieren.



Der Grund ist in Wirklichkeit recht einfach: Akurate Basswiedergabe setzt voraus, daß ein Tieftonsystem ein großes Luftvolumen bewegen kann. In einem kleinen Lautsprecher muß die Membran des Basslautsprechers einen großen Hub vollführen, um die tiefen Töne wiedergeben zu können.

Obwohl solch ein kleiner Tieftöner in den meisten Fällen mehr als befriedigende Wiedergabequalität zulässt, können tiefe Töne mit hohem Pegel den Lautsprecher mechanisch so überlasten, dass starke Verzerrungen entstehen. Um dies zu verhindern, wird der Tieftonbereich in kleinen Lautsprechern in der Lautstärke etwas abgesenkt. Dies ist die Ursache dafür, dass kleine Lautsprechersysteme immer eine stark eingeschränkte Basswiedergabe hatten.

DER KLH ANALOG BASS COMPUTER

Diesem Problem ging KLH mit einem neuen Ansatz zu Leibe – Computer-Kontrolle. Wir entwickelten eine separate Einheit, der KLH-Analog Bass Computer, als integralen Bestandteil des gesamten Lautsprechersystems. Dieses Gerät steht neben Ihrem Steuergerät oder Verstärker und überwacht dessen Ausgangssignal, das der Membranbewegung des Lautsprechers entspricht und steuert den Basslautsprecher so exakt, dass Überlastverzerrungen nicht entstehen können.

Mit Hilfe dieses präzisen und zuverlässigen Kontrollmechanismus waren unsere Entwicklungs-Ingenieure in der Lage, dass optimale theoretische Wiedergabeverhalten eines Lautsprechers für jede vorgegebene Gehäusegröße herauszuholen. Und sie entwickelten eine Reihe von Lautsprechern, bei kleineren Gehäuseabmessungen als es je zuvor möglich war. Ein Beispiel ist unsere KLH 1. Aus einem 35 Liter-Gehäuse zaubern wir 30 Hz (–3 dB) mit einem Schalldruck von 105 dB, ohne die Gefahr möglicher Überlastverzerrungen.

JENSEITS DES COMPUTERS

Da der Lautsprecher und der Analog Bass Computer als ein integriertes System entworfen werden müssen, gingen wir unter dem Gesichtspunkt, unsere neue Technologie zu optimieren, von Grund auf neu an.

Um den größtmöglichen Frequenzumfang mit einem akzeptablen Wirkungsgrad zu erzielen verwandten wir eine 6.Ordnung nach Butterworth korrigierten Lautsprecher. In Verbindung mit unserem Analog Bass Computer haben diese Lautsprecher eine untere Grenzfrequenz, vergleichbar mit einem konventionellen Acoustic Suspension Lautsprecher vierfacher Größe.

Im Rahmen dieser neuen Technologie wollten wir auch keine Kompromisse bezüglich der anderen Konstruktionselemente eingehen. So wurden Polypropylene als Material für die Lautsprechermembranen verwandt, ein Werkstoff, der von Ingenieuren der BBC für Studiolautsprecher entwickelt wurde. Polypropylene ermöglichen eine exaktere Signalproduktion verglichen mit Pappe oder Bextrene. Das Resultat kann sich sehen lassen (und hören): eine bemerkenswert klare und unverfärbte Wiedergabe der mittleren Tonlagen. Die Lautsprecherkörbe sind keine billigen Stahlblechstanzteile, sondern bestehen aus massivem Aluminium-Druckguss. Darüber hinaus benutzen wir sehr große und schwere Magnetkonstruktionen als Antrieb für unsere Lautsprecherchassis.



*Nettovolumen

DREI ENTWICKLUNGS-RESULTATE

Zu guter letzt brachten wir unser gesamtes Wissen und unsere Erfahrung ein, um drei Entwicklungsziele zu realisieren.

Unser erstes Ziel war es, einen Lautsprecher zu bauen, der von höchster Wiedergabequalität - speziell auch im Bassbereich - ist, bei noch wohnraumgerechten Abmessungen. Das ist unser

KLH·1

Er ermöglicht als Standlautsprecher eine Basswiedergabe herabreichend bis 30 Hz (–3 dB) bei erstaunlich geringen Abmessungen: 28 (B) x 77,5 (H) x 26 (T).

Unser zweites Ziel war es, einen Lautsprecher mit bestmöglichem Preisleistungsverhältnis herzustellen. Unsere Lösung:

KLH·2

Basswiedergabe linear bis 38 Hz (–3 dB) bei einem Schalldruck von 102 dB. Mit seinen Abmessungen von 26 (B) x 53,5 (H) x 22 (T) passt er in jedes Regal.

Unser drittes und letztes Entwicklungsziel war es, einen Lautsprecher mittlerer Preislage zu produzieren, dessen Leistung mindestens allen anderen vergleichbaren Lautsprechern ebenbürtig sein sollte, bei nur einem Viertel des Gehäusevolumens.

KLH·3

Abmessungen: 22 (B) x 32 (H) x 15,5 (T). Lineare Basswiedergabe bis 40 Hz (–3dB) bei 95 dB Schalldruck. Eine neue Lautsprechergeneration. Computer-Kontrollierte Lautsprecher von KLH. **Hören Sie auf uns – Hören Sie uns!**

Broschüre über die Entwicklungsarbeit des KLH-Computers gegen DM 2,–(in Briefm.)

Informationen durch:

KLH

Research and Development Deutschland GmbH

Am Simmler 41 · 6200 Wiesbaden-Frauenstein
Tel.0 61 21-42 22 28 · Telex 4 186 428

hifi 80 Wir stellen aus: Halle 8, Stand 8005 + 8006



OHM i
Vollkommen ? !
Hören Sie ihn auf der
hifi 80
Düsseldorf
Halle 5
Stand 5011
Der Ton macht die Musik.
PILOT HIFI ACOUSTICS GMBH
6229 Walluf Taunusstraße 3 7
Telefon (06123) 71094-95
PILOT
Ohm